MINISTERUL EDUCAȚIEI, CERCETĂRII ŞI TINERETULUI

Limba şi literatura română

Manual pentru clasa a XII-a

Eugen Simion
(coordonator)
Florina Rogalski
Daniel Cristea-Enache

CORINT EDUCAŢIONAL

MINISTERUL EDUCAȚIEI, CERCETĂRII ȘI TINERETULUI

Limba și literatura română

Manual pentru clasa a XII-a

Eugen Simion
(coordonator)

Florina Rogalski

Daniel Cristea-Enache

CORINT EDUCAȚIONAL

Manualul a fost aprobat prin O.MEdCT nr. 1783/2 din 16.08.2007, în urma evaluării calitative, şi este realizat în conformitate cu programa analitică aprobată prin Ordin al Ministrului Educaţiei şi Cercetării nr. 5959 din 22.12.2006.

Date despre autori şi contribuţia la manual:

Acad. **EUGEN SIMION**, prof. univ. dr., directorul Institutului de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu", Bucureşti, preşedintele Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă a Academiei Române; coordonatorul manualului şi autorul *Cuvântului-înainte.*

Prof. dr. **FLORINA ROGALSKI**, gradul I didactic, Liceul „Şcoala Centrală", Bucureşti, membră a Comisiei Naţionale de Limba şi Literatura Română, autoare de manuale şcolare şi alte lucrări cu profil didactic; capitolele: I. Poezia interbelică — Modernismul (T. Arghezi, L. Blaga, I. Barbu); Tradiţionalismul (V. Voiculescu, I. Pillat); Avangardismul (I. Vinea); II. Perioada contemporană a literaturii române: Poezia postbelică — Spre neomodernism (G. Naum, A.E. Baconsky); Proza postbelică: Şt. Bănulescu, F. Neagu (Coordonate ale operei), M. Sadoveanu, G. Călinescu, M. Preda, N. Breban, A. Buzura (Coordonate ale operei), S. Titel, M. Nedelciu; Dramaturgia postbelică: E. Ionescu, M. Sorescu, D.R. Popescu, T. Mazilu. Studiile de caz: II, IV, V — integral; III, VI — în colaborare. Dezbaterile: I — în colaborare; II, III, IV, V — integral. Structuri literare recurente pentru: I. Barbu, L. Blaga, T. Arghezi, M. Sadoveanu, M. Preda — integral; G. Călinescu — în colaborare. Temele de la rubrica *Limbă şi Comunicare* (16 lecţii). Evaluările (I, II). Noţiunile de teorie literară şi conceptele operaţionale de stilistică şi de prozodie. Indexul.

Lect. univ. dr. **DANIEL CRISTEA-ENACHE**, Facultatea de Litere a Universităţii Bucureşti; paginile de prezentare a ideologiilor şi curentelor literare: Modernismul, Tradiţionalismul, Avangardismul, Spre neomodernism, Postmodernismul; capitolele: II. Poezia postbelică: Geo Dumitrescu, Şt. Aug. Doinaş, N. Stănescu, M. Sorescu, L. Dimov, I. Mălăncioiu, M. Cărtărescu, C. Popescu; Proza postbelică: N. Velea, I. Groşan — integral, F. Neagu, A. Buzura (Argumentaţie. Problematizare. Conexiuni); Critica literară postbelică: E. Simion, N. Manolescu; Studii de caz: I — integral; III, VI — în colaborare; Dezbateri: I — în colaborare. Structuri literare recurente: N. Stănescu, M. Sorescu — integral; G. Călinescu — în colaborare.

Referenţi:

Acad. **Gabriela Pană-Dindelegan**, prof. univ. dr., Facultatea de Litere a Universităţii Bucureşti.

Prof. drd. **Diana Hărtescu**, gradul I didactic, Colegiul Naţional „Octav Onicescu", Bucureşti, membră a Comisiei Naţionale de Limba şi Literatura Română, metodist I.Ş.M.B.

Prof. **Elena Oproiu**, gradul I didactic, Liceul „Şcoala Centrală", Bucureşti, metodist I.Ş.M.B.

Redactor: **Mioara Popescu**
Tehnoredactare computerizată: **Mihaela Ciufu**
Coperta: **Valeria Moldovan**
Selecţia imaginilor: **Mioara Popescu**
Imaginea de pe copertă: **Odilon Redon, *Pegas*** (detaliu)

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
SIMION, EUGEN
Limba şi literatura română: manual pentru clasa a XII-a / Eugen Simion (coord.), Florina Rogalski, Daniel Cristea-Enache. – Bucureşti: Corint Educaţional, 2014
ISBN : 978-606-8609-78-2

I. Rogalski, Florina
II. Cristea-Enache, Daniel

811.135.1(075.35)
821.135.1.09(075.35)

Pentru comenzi şi informaţii, adresaţi-vă la:
Editura CORINT EDUCAŢIONAL – Departamentul de Vânzari
Calea Plevnei nr. 145, sector 6, Bucureşti, cod poştal 060012
Tel.: 021.319.88.22, 021.319.88.33, 0748.808.083, 0758.225.443
Fax: 021.319.88.66, 021.310.15.30
E-mail: vanzari@edituracorint.ro
www.grupulcorint.ro

ISBN : 978-606-8609-78-2

Toate drepturile asupra acestei lucrări sunt rezervate Editurii CORINT EDUCAŢIONAL, parte componentă a GRUPULUI EDITORIAL CORINT.

Tiparul executat la: FED PRINT S.A.

DEŞTEAPTĂ-TE, ROMÂNE!

Versuri: Andrei Mureşanu
Muzica: Anton Pann

Deşteaptă-te, române, din somnul cel de moarte,
În care te-adâncirăă barbarii de tirani!
Acum ori niciodată croieşte-ţi altă soarte,
La care să se-nchine şi cruzii tăi duşmani!

Acum ori niciodată să dăm dovezi la lume
Că-n aste mâni mai curge un sânge de roman,
Şi că-n a noastre piepturi păstrăm cu fală-un nume
Triumfător în lupte, un nume de Traian!

. . . . . .

Priviţi, măreţe umbre, Mihai, Ştefan, Corvine,
Româna naţiune, ai voştri strănepoţi,
Cu braţele armate, cu focul vostru-n vine,
„Viaţă-n libertate ori moarte!” strigă toţi.

. . . . . .

CUPRINS

Capitolul I

Poezia interbelică

Modernismul 8

Tudor Arghezi, *Testament* 10
Psalmi 13
Flori de mucigai 23
Limbă și comunicare: Denotația și conotația. Sensurile cuvintelor în context 28
Lucian Blaga, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* 29
Paradis în destrămare 32
Cântecul spicelor 35
Limbă și comunicare: Exprimarea corectă și nuanțată: evitarea erorilor semantice și de expresie 39
Ion Barbu, *Din ceas, dedus...* 40
Oul dogmatic 44
Limbă și comunicare: Aspecte normative și funcționale ale studiului limbii 50

Tradiționalismul 53

Vasile Voiculescu, *În Grădina Ghetsimani* 54
Sonetul CLXX (16) 57
Limbă și comunicare: Figuri de stil și procedee de expresivitate 60
Ion Pillat, *Aci sosi pe vremuri* 61

Avangardismul 65

Studiu de caz (I): Fronda în literatura interbelică. Doctrine și manifeste avangardiste în literatura europeană și română 66
Ion Vinea, *Chei* 67
Ora fântânilor 69
Limbă și comunicare: Scrierea unei prefețe pentru cartea preferată 71
Dezbatere (I): Specificul național, embleme și definiții. Identitate culturală în context european 72
Studiu de caz (II): Diversitate tematică, stilistică și de viziune estetică în poezia interbelică 75

Capitolul II

Perioada contemporană a literaturii române

Gellu Naum, *Vulturi în vacanță* 79

Spre neomodernism. Orientări estetice 83

Geo Dumitrescu, *Libertatea de a trage cu pușca* 84
Limbă și comunicare: Noutăți în conceperea Gramaticii Academiei Române 88
Ștefan Augustin Doinaș, *Elegie în gamă majoră* 90
Studiu de caz (III): Realismul socialist — literatura aservită ideologiei comuniste 93
Anatol Emilian Baconsky, *Fluxul memoriei* 94
Nichita Stănescu, *Poveste sentimentală* 98
Către Galateea 100
Elegia a zecea 103
Limbă și comunicare: Limbaje de specialitate (sau profesionale) 108
Marin Sorescu, *Echerul* 109
Scară la cer 112
Limbă și comunicare: Tehnici de documentare în comunicarea orală și scrisă 115
Leonid Dimov, *Vis cu bufon* 116
Ileana Mălăncioiu, *Pasărea tăiată* 119

Postmodernismul 122

Mircea Cărtărescu, *Ciocnirea* 123
Cristian Popescu, *Arborele genealogic* 126
Evaluare semestrială 129

Proza postbelică

Nicolae Velea, *În treacăt* 130
Ștefan Bănulescu, *Dropia* 133
Fănuș Neagu, *Drum întins* 137
Ioan Groșan, *Marea amărăciune* 140
Mihail Sadoveanu, *Nicoară Potcoavă* 143
Limbă și comunicare: Regulile unui dialog/ale unei polemici civilizate 156
George Călinescu, *Bietul Ioanide* 157
Marin Preda, *Cel mai iubit dintre pământeni* 165
Limbă și comunicare: Sintaxa — recapitularea și sistematizarea achizițiilor 184
Nicolae Breban, *În absența stăpânilor* 189
Limbă și comunicare: Eseul structurat și eseul liber 195
Augustin Buzura, *Vocile nopții* 197
Sorin Titel, *Lunga călătorie a prizonierului* 201
Limbă și comunicare: Punctuația și justificările ei sintactice și stilistice 206
Mircea Nedelciu, *Zmeura de câmpie* 207
Limbă și comunicare: Argumentarea 212
Studiu de caz (IV): Tipuri de roman în perioada postbelică 213

Dramaturgia postbelică

Eugen Ionescu, *Regele moare* 214
Limbă și comunicare: Deixisul și anafora 222
Marin Sorescu, *Iona* 223
Dumitru Radu Popescu, *Pasărea Shakespeare* 230
Limbă și comunicare: Dezbaterea în spațiul public și în cel privat 235
Teodor Mazilu, *Mobilă și durere* 236
Limbă și comunicare: Discursul publicistic și discursul politic 241

Critica literară postbelică

Eugen Simion, *Scriitori români de azi* 242
Întoarcerea autorului 243
Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică* 246
Studiu de caz (V): Forme ale criticii literare actuale 249
Studiu de caz (VI): Dinamica speciilor nonficționale astăzi 250

Poezia interbelică și postbelică. Prezentare sintetică 251

Evaluare finală 254

Index de noțiuni și concepte 256

CUVÂNT-ÎNAINTE

Identitatea culturii române

Înfăţişăm aici, în stil *zbor de pasăre*, peisajul literaturii române, începând cu *limba* şi încheind cu scrierile memorialistice apărute după decembrie 1989. Privită de sus, literatura română nu arată rău. Care ar fi elementele ei specifice? Amintesc cititorilor de toate vârstele (elevi şi profesori) că *specific* nu înseamnă *unic*, ci doar o notă aparte şi, uneori, o notă precumpănitoare. În aceste condiţii, ce **ar defini** literatura română?

1. Literatura română este, prin origini, limbă, modele, aspiraţii, mentalitate şi prin ceea ce criticii mai vechi numeau *„spiritul rasei”*, **o literatură romanică**.

2. Latinităţii ei structurale i se adaugă — şi acest fapt este, într-adevăr, unic — **ortodoxia**, care, în cultură, înseamnă: tradiţie spirituală bizantină şi o metafizică de tip răsăritean. Filosofii din anii ’30 ai secolului trecut au vorbit de un mod specific de *a înţelege* şi de *a trăi* universul, diferenţiat de *cunoaşterea* occidentală, bazată pe raţionalism.

3. Literatura română a avut în faza ei de formare şi are încă în epoca modernă o **capacitate enormă de a asimila**, de a primi mai multe *„ispite”* (cum le zicea Mircea Vulcănescu în anii ’30), de la *ispita* slavă la cea sudică (grecească şi turcă). De aici, bogăţia ei spirituală, pluralismul stilurilor, mai multe zone de influenţă şi, cum am precizat deja, capacitatea de asimilare. O literatură *deschisă.* Keyserling spune că bizantinismul, ca fenomen spiritual, a supravieţuit mai bine în cultura română şi vede şansa ei de dezvoltare, în viitor, prin cultivarea acestei tradiţii.

Moştenirea latină este structurală şi, deci, dominantă şi fecundă. Totuşi nu este de ignorat filonul bizantin, vizibil nu numai în literatura medievală şi în pictura religioasă, dar şi în unele fenomene târzii din faza modernă.

4. **Obsesia**, totuşi, a **unităţii spirituale**, centrată — cum am precizat — pe ideea latinităţii, este esenţială. Faptul se vede şi în sfera fantasmelor, a miturilor, a temelor prioritare. Un singur exemplu: *tema dublului,* care vine şi revine în literatură. *Dublul* este fratele occidental care a plecat (odată cu retragerea trupelor romane, în 271 d. H., sub Aurelian) şi nu se mai întoarce. Există o întreagă mitologie literară în jurul acestei obsesii. Ţipătul cronicarului *„Noi de la Râm ne tragem”* ascunde, deopotrivă, o certitudine, o mândrie, dar şi un complex: complexul celui părăsit de fratele risipitor. Complexul se transformă apoi într-un orgoliu şi un stâlp de susţinere. Limba care a supravieţuit miraculos (şi s-a îmbogăţit) în contact cu atâtea *„ispite”* reprezintă elementul de coeziune în această *conştiinţă a unităţii spirituale* pe care o are, de la cronicari până în zilele noastre, literatura română.

5. Literatura română a participat, ca toate literaturile de altfel, la **pregătirea unităţii statale**. A precedat-o, chiar a şi inspirat-o, realizând o unitate spirituală înainte ca toate graniţele dintre provincii să cadă. Când ia fiinţă, în 1866, Academia Română adună sub acelaşi acoperământ scriitori, istorici şi reprezentanţi ai artelor frumoase din Muntenia, Moldova, Transilvania (aflată, atunci, sub dominaţie austro-ungară), din Basarabia (aflată din 1812 sub ruşi), din Bucovina (sub austrieci) şi chiar câţiva exponenţi ai românilor din sudul Dunării. Scriitorii din provinciile locuite de români comunică, de altfel, între ei şi de multe ori migrează. Titu Maiorescu, originar din Transilvania, se naşte la Craiova, îşi face studiile în Austria,

Germania şi Franţa, se fixează apoi la Iaşi şi se mută după un timp la Bucureşti, aducând cu sine ceea ce G. Călinescu numeşte *„spiritul românului central”*. Literatura română nu abandonează aproape niciodată *sarcinile ei naţionale* şi chiar subordonează uneori factorul estetic priorităţilor istoriei.

6. Literatura română este, înainte de orice, **o literatură de poeţi**. Tot ceea ce am dat noi mai bun şi mai durabil este poezia. M. Eminescu, T. Arghezi, L. Blaga, I. Barbu, G. Bacovia, Nichita Stănescu sunt mari poeţi, din nefericire puţin cunoscuţi. Arghezi, poate cel mai mare poet european al secolului trecut, este intraductibil din pricina complexităţii limbii sale. După poeţi, în ordinea importanţei, vin criticii literari, mulţi şi excepţionali, veritabili creatori în sfera literaturii de idei. T. Maiorescu, G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Şerban Cioculescu sunt spirite europene şi creatori de prim ordin. Ei au jucat un rol important în **sincronizarea literaturii cu spiritul veacului**. Faptul că poeţii prevalează este un semn al literaturilor tinere, dar...

7. Literatura română nu este tânără, este dimpotrivă, observă acelaşi G. Călinescu, o literatură *bătrână* prin vechimea literaturii orale şi, mai mult decât orice, prin mentalitatea ei. Oricum, obsesia *continuităţii, a vechimii* este puternică în cultura noastră. **Tradiţionalismul spiritual**, prezent în toate fazele de evoluţie şi în momente de criză, constituie refugiul, soluţia de salvare. Tradiţionalism înseamnă, în primul rând, *ruralism.* Literatura română este, în bună parte, creaţia scriitorilor de origine ţărănească sau, mai precis, a scriitorilor care se bizuie pe valorile morale ale lumii ţărăneşti. Această prioritate a trezit reacţii şi tot secolul al XX-lea este însângerat de bătăliile dintre *sincronişti* (europenişti) şi *tradiţionalişti* (în speţă, „ruralişti”). Sincronismul câştigă, dar nici tradiţionalismul nu rămâne în vechile clişee. Se europenizează şi, estetic vorbind, se spiritualizează (cazul Blaga, poet expresionist, este elocvent). **Lupta pentru sincronizarea literaturii** a fost, în planul ideologiei literare, necesară. Spiritul retrograd *sămănătorist* a fost înfrânt, ceea ce nu înseamnă că lumea rurală trebuie exclusă din literatură. Trebuie doar racordată la exigenţele literaturii moderne şi postmoderne.

8. Literatura română cuprinde **o bogată creaţie populară**, care s-a prelungit până spre zorii modernităţii. Ea a constituit punctul de plecare pentru marile construcţii literare.

9. Obsedată de vechimea, unitatea şi de continuitatea ei istorică, literatura română are, totuşi, un spirit *adamic* sau, mai exact, istoria, sistematic accentuată în această parte a Europei, a împiedicat-o să evolueze normal. Suntem siliţi mereu să întrerupem, să ne retragem, s-o luăm de la capăt. Evoluţie prin „salturi”, necesitatea de a recupera rapid handicapurile, întârzierile. Acestea ar fi însuşirile culturilor mediteraneene, zice Ortega y Gasset. Noi, românii, avem, oricum, o mentalitate *„kairotică”* (spiritul lui „acum ori niciodată”), obsesia noastră este să nu rămânem în urma Europei. Atunci construim rapid şi putem chiar intra în avangardă (cazul Tristan Tzara, Brâncuşi etc.).

10. **Două complexe** agită literatura română: a) complexul bazat pe ideea că o deschidere prea mare ar duce la pierderea identităţii spirituale şi b) complexul citat mai înainte: teama de a nu rămâne izolaţi, aici, la gurile Dunării. Prin anii ’80 ai secolului trecut, Maiorescu a dat soluţia: *Să fim naţionali cu faţa spre universalitate!*

11. Literatura română este pusă şi se pune singură în cauză mereu, se culpabilizează. Valorile sunt aproape sistematic contestate, ierarhiile sunt periodic demolate. **Spiritul polemic** este **excesiv** şi criticii literari îşi pierd o mare parte din timp încercând să repare ceea ce au stricat înaintaşii lor sau invers: să dărâme, în momente de criză morală, ceea ce au construit alţii. „Revizuirea” depăşeşte marginile normalităţii şi riscă să devină o maladie a spiritului critic. Partea bună a acestui fenomen negativ este că operele sunt împiedicate astfel să îmbătrânească...

12. În fine, **literatura română**, în măsura în care este receptivă, *deschisă,* este şi **o literatură flexibilă, donatoare**. Este suficient să citim numele lui Tristan Tzara, Panait Istrati, Mircea Eliade, Benjamin Fondane (Barbu Fundoianu), Emil Cioran, Eugen Ionescu, Petru Dumitriu pentru a înţelege această disponibilitate a spiritului românesc.

Eugen Simion

Capitolul I

Perioada modernistă a literaturii române
Curente literar-culturale în secolul al XX-lea
Poezia interbelică

Modernismul

Tudor Arghezi — *Testament*
— *Psalmi*
— *Flori de mucigai*

Lucian Blaga — *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*
— *Paradis în destrămare*
— *Cântecul spicelor*

Ion Barbu — *Din ceas, dedus...,*
— *Oul dogmatic*

Tradiţionalismul

Vasile Voiculescu — *În Grădina Ghetsimani*
— *Sonetul CLXX (16)*

Ion Pillat — *Aci sosi pe vremuri...*

Avangardismul

Studiu de caz (I) — Fronda în literatura interbelică: Doctrine şi manifeste avangardiste

Ion Vinea — *Chei*
— *Ora fântânilor*

Dezbatere (I) — Specificul naţional (Embleme şi definiţii). Identitate culturală în context european

Studiu de caz (II) — Diversitate tematică, stilistică şi de viziune estetică în poezia interbelică

Dimitrie Paciulea, *Himera pământului*

Epoci și ideologii literare

Modernismul

Deviată de la fundamentul ei estetic, pe care-l stabilise în veacul trecut (al XIX-lea, n.ns.) *Maiorescu, critica a devenit la începutul secolului naționalistă sau socială.* [...] *Ceea ce domină însă literatura acestei epoci este vechea idee a mișcării de la 1840, continuată teoretic prin Maiorescu și împinsă în concluziile sale ultime de sămănătorism și de poporanism, a unei literaturi române care trebuie să țină viu contactul cu spiritul popular, adică să se inspire din literatura poporană: necesară în timpul lui Kogălniceanu, posibilă pe timpul lui Maiorescu, această idee este însă în contradicție totală cu termenul actual de evoluție a literaturii noastre și reprezintă o forță reacționară evidentă în ambele mișcări. Confundat cu etnicul, esteticul este privit prin calitatea sa de exponent al sufletului național și, cum sufletul național se consideră a fi mai bine păstrat în popor, esteticul este expresia prin excelență a acestui suflet popular.*

În realitate, esteticul este o valoare autonomă realizată prin limbă și fond sufletesc într-un material etnic. [...] *În epoca de dezvoltare în care ne aflăm, oricât de puțin numeros ar fi, tipul estetic a ajuns o specie capabilă de a percepe valorile estetice în sine.*

E. Lovinescu, ***Evoluția ideologiei literare***,
în ***Istoria literaturii române contemporane***, I, 1926

A. Macke, *Tinere fete sub arbori*

Sburătorul *și-a precizat de la început scopul de a activa numai în domeniul esteticului pur, cum era și firesc, și al stimulării noilor energii literare.* [...] *În afară de* Convorbiri literare *și* Sămănătorul, *în prima fază a existenței lor, nicio revistă n-a trezit atâtea energii noi, așa că o bună parte a literaturii, mai ales modernistă, de după război, este creațiunea exclusivă a* Sburătorului. [...] „Modernismul" *lui E. Lovinescu și al* Sburătorului *a fost însă un modernism teoretic, bazat pe o lege de psihologie socială — prin care criticul arăta bunăvoință principială față de toate fenomenele de diferențiere literară. El n-a pornit însă dintr-o necesitate temperamentală de revoluție, înfrânat fiind și de o cultură clasică și de inhibiția firească oricărui critic. Adevăratele revoluții nu le fac decât artiștii. Iată pentru ce modernismul de avangardă și experimental a fost susținut faptic de reviste mult mai înaintate, cum e* Contimporanul *(1923) poetului I. Vinea* [...], *precum și alte reviste mai sporadice, ca* Integralul, 75 H.P., Punct, Unu *etc. — consecințe fatale ale sincronismului mișcării literaturii universale, ce au experimentat și la noi dadaismul, expresionismul, integralismul, suprarealismul, adică formele extreme ale modernismului apusean.* [...] *Întrucât titlul de „modernist" pare exclusiv și chiar „partizan", înscriem evoluția criticei de după război sub semnul „sincronismului", nu în sensul unui avangardism programatic sau al unei formule de școală, ci al armonizării teoretice cu spiritul timpului și al atitudinii înțelegătoare față de curentele noi de artă. Controversa dintre T. Maiorescu și C. Dobrogeanu-Gherea, de la sfârșitul veacului trecut* (al XIX-lea, n.ns.), *dintre critica estetică și critica socială, și continuată apoi de N. Iorga și G. Ibrăileanu, de o parte, și M. Dragomirescu, O. Densusianu și E. Lovinescu, de alta, adică între autonomia esteticului și confuzia lui în etic și etnic — o putem privi azi, în conștiința criticei, dacă nu și a publicului și a presei neliterare, ca definitiv încheiată. Biruința conceptului estetic, fără alterări de elemente străine, oricât de interesante ar fi din alte puncte de vedere, este un bun incontestabil al generației actuale.*

E. Lovinescu,
Istoria literaturii române contemporane, 1900-1937

Abandonarea convenţiilor, încălcarea regulilor

Modernismul include, în sens larg, toate acele mişcări artistice, fundamentate sau nu ideologic, care exprimă o **ruptură de tradiţie**, negând, în forme uneori extreme, epoca ori curentul care le-a precedat. Atitudinea modernistă este, deci, prin definiţie anticlasică şi antiacademică, anticonservatoare şi împotriva tradiţiei. Toate curentele postromantice de avangardă literară (simbolismul, futurismul, expresionismul, dadaismul, suprarealismul) sunt implicit şi explicit moderniste, contestând vechile valori şi repere culturale şi, nu de puţine ori, chiar ideea de artă şi de literatură. Modernismul subsumează totalitatea manifestărilor de „independenţă absolută" a modernităţii, de abandonare ostentativă a convenţiilor şi de încălcare programatică a regulilor.

În critica literară românească, acela care a teoretizat modernismul, punându-l la baza unui **sistem**, gândind şi creând în spiritul lui, a fost E. Lovinescu, personalitate care a contribuit decisiv, prin cenaclul şi revista „Sburătorul", la intrarea literaturii noastre într-o nouă fază de evoluţie: *„o bună parte a literaturii, mai ales moderniste, de după război, este creaţiunea exclusivă a «Sburătorului»"*, va scrie el în 1937, făcând, în acelaşi timp, o disociere importantă. Astfel, **modernismul lovinescian** este unul „teoretic", iar nu revoluţionar, şi constă într-o *„bunăvoinţă principială faţă de toate fenomenele de diferenţiere literară"*, în timp ce **modernismul avangardist şi experimental** se sincronizează perfect cu *„formele extreme ale modernismului apusean"*. E. Lovinescu a construit o teorie a **sincronismului** conform căreia cultura şi civilizaţia se dezvoltă prin împrumut şi imitaţie, după un model mai evoluat. Există un spirit comun al veacului (**sāeculum**), care determină, în ansamblu, aceeaşi configuraţie a culturilor. Teoria maioresciană a formelor fără fond, prin care era condamnat importul excesiv de forme culturale străine, este contrazisă de Lovinescu prin ideea formelor care îşi creează, treptat, fondul; de la **simulare** la **stimulare**, împrumutarea unor forme din alte culturi poate fi, în timp, benefică. El se îndepărtează, aşadar, de linia **organicismului** pe care merseseră Kogălniceanu, Maiorescu şi Eminescu, întâlnindu-se, însă, doctrinar cu mentorul „Junimii" în punctul esenţial al **autonomiei esteticului**. Acea *„valoare autonomă realizată prin limbă şi fond sufletesc într-un material etnic"*, şi anume esteticul, trebuie disociată de alte valori (eticul şi etnicul), într-o epocă în care acestea se confundă din nou. *„Biruinţa conceptului estetic, fără alterări de elemente străine"* (de care sunt responsabile atitudinea şi concepţia sămănătoriste, critica *„naţionalistă sau socială"* de la începutul secolului trecut), îi datorează foarte mult lui E. Lovinescu şi ea este legată, în mod evident, şi de modernismul teoretic, cuprinzător şi neextremist pe care marele critic şi l-a asumat.

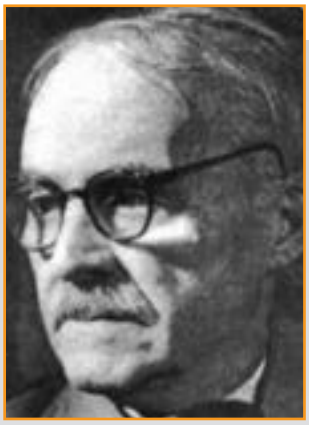
Doctrina estetică

● Din fr. **doctrine**, lat. **doctrina**; din fr. **esthétique**, it. **estetica**, germ. **Ästhetik**.

Doctrina reprezintă un sistem filosofic, religios, estetic, politic care reunește totalitatea principiilor, a tezelor fundamentale ce statuează un întreg domeniu de activitate spirituală. Spre deosebire de **manifestul literar,** care **particularizează** un anumit fenomen artistic într-un context istoric bine precizat, doctrina estetică (gr. **aisthetikos** — „referitor la simțuri, la percepția senzorială") are un **caracter de generalitate**, definindu-se drept știința care analizează legile și categoriile artei ca formă de cunoaștere sensibilă a realității și de producere a **frumosului artistic** (categorie fundamentală a esteticii). Definită ca știință în secolul al XVIII-lea (creatorul termenului fiind filosoful german Alexander Gottlieb Baumgarten), doctrina estetică se ocupă de: originea și esența artei, raporturile dintre realitate și formele cunoașterii artistice, dezvoltarea istorică a artelor (de la sincretism la diferențierea lor), raportul dintre conținut și formă în artă, genurile și speciile artistice, problema judecății de valoare, a formării gustului și a idealurilor estetice, rolul artei în formarea conștiinței individuale și a societăților, mijloacele de realizare și țelurile educației estetice. **Marii critici români** s-au dovedit, în general, și **valoroși esteticieni**, de la T. Maiorescu, M. Dragomirescu, E. Lovinescu, T. Vianu (cu opera sa fundamentală, *Estetica*, în două volume, 1934-1936), până la G. Călinescu (*Principii de estetică*, 1939), Lucian Blaga (*Trilogia culturii*, 1944), M. Ralea, Adrian Marino, Liviu Rusu și alții.

„În blidul meu, ca și în cugetare
Deprins-am gustul otrăvit și tare”

Tudor Arghezi



Coordonate ale vieţii şi operei

Lui Tudor Vianu îi aparţine observaţia că *„de la Mihai Eminescu încoace lirica românească n-a cunoscut o altă realizare mai de seamă, marcată de o originalitate mai puternică şi cu repercusiuni mai întinse asupra întregului scris literar al vremii, decât acelea legate de Tudor Arghezi”*.

Tudor Arghezi este pseudonimul literar al lui Ion N. Theodorescu, derivat de la vechea denumire a râului Argeş *(Argesis)*. Ca poet, a debutat în 1896, sub influenţa liricii simboliste cultivate de Alexandru Macedonski, publicând primul text liric în revista acestuia, „Liga ortodoxă”, sub semnătura Ion Theo. Cel mai simbolist dintre ciclurile sale de versuri rămâne cel intitulat ***Agate negre***, integrat apoi în primul volum. Ulterior, va contesta el însuşi simbolismul, mai ales pe cel

Testament

Nu-ţi voi lăsa drept bunuri, după moarte,
Decât un nume adunat pe-o carte.
În seara răzvrătită care vine
De la străbunii mei până la tine,
Prin râpi şi gropi adânci,
Suite de bătrânii mei pe brânci,
Şi care, tânăr, să le urci te-aşteaptă,
Cartea mea-i, fiule, o treaptă.

Aşaz-o cu credinţă căpătâi.
Ea e hrisovul vostru cel dintâi,
Al robilor cu saricile, pline
De osemintele vărsate-n mine.

Ca să schimbăm, acuma, întâia oară,
Sapa-n condei şi brazda-n călimară,
Bătrânii-au adunat, printre plăvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani.
Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite
Şi leagăne urmaşilor stăpâni.
Şi, frământate mii de săptămâni,
Le-am prefăcut în versuri şi-n icoane.
Făcui din zdrenţe muguri şi coroane.

Veninul strâns l-am preschimbat în miere,
Lăsând întreagă dulcea lui putere.
Am luat ocara, şi torcând uşure
Am pus-o când să-mbie, când să-njure.
Am luat cenuşa morţilor din vatră
Şi am făcut-o Dumnezeu de piatră,
Hotar înalt, cu două lumi pe poale,
Păzind în piscul datoriei tale.

Durerea noastră surdă şi amară
O grămădii pe-o singură vioară,
Pe care ascultând-o a jucat
Stăpânul, ca un ţap înjunghiat.
Din bube, mucegaiuri şi noroi
Iscat-am frumuseţi şi preţuri noi.
Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte
Şi izbăveşte-ncet pedepsitor
Odrasla vie-a crimei tuturor.
E-ndreptăţirea ramurei obscure
Ieşită la lumină din pădure
Şi dând în vârf, ca un ciorchin de negi,
Rodul durerii de vecii întregi.

Întinsă leneşă pe canapea,
Domniţa suferă în cartea mea.
Slova de foc şi slova făurită
Împărechiate-n carte se mărită,
Ca fierul cald îmbrăţişat în cleşte.
Robul a scris-o, Domnul o citeşte,
Făr-a cunoaşte că-n adâncul ei
Zace mânia bunilor mei.

Comunicare orală interactivă

1. Selectaţi numeroasele cuvinte antipoetice din textul liric (*zdrenţe*, *ocară*, *să-njure*, *ţap*, *bube*, *mucegaiuri*, *noroi*, *bici*, *negi*) şi explicaţi cum le conferă T. Arghezi maximă poeticitate în context.
2. Pornind de la mărturisirile autorului însuşi, identificaţi principiile esteticii „urâtului" nu numai în *Testament*, ci şi în alte poeme din volumul *Cuvinte potrivite*; lucraţi individual şi pe grupe, comparând observaţiile.
3. Explicaţi titlul volumului de debut al scriitorului din perspectiva îmbinării simbolice a celor două metafore din finalul poemului *Testament* (*„slova de foc"* îngemănată cu *„slova făurită"*); comentaţi integral strofa a treia.

Argumentaţie. Problematizare. Conexiuni

Titlul poemului cuprinde un termen religios în accepţie laică, *„testamentul"* liric al autorului referindu-se nu la avuţia materială, ci la totalitatea operelor artistice pe care le-a creat în şaptezeci de ani şi pe care le-a destinat cititorilor săi. **Dialogul imaginar** dintre *„tată"* şi *„fiu"* poate fi **generalizat ca semnificaţie,** deoarece, prin intermediul termenului care marchează un raport filial, Arghezi se referă nu numai la propriul copil, ci şi la cititorul creaţiilor sale. Pentru scriitor, niciun bun material nu poate fi comparabil ca valoare cu renumele spiritual al unui zămislitor de literatură şi de artă, în genere. De aceea, el a lăsat moştenire atât fiului, cât şi cititorilor săi numele lui *„adunat pe-o carte"*. Arghezi este pe deplin conştient că — prin vocea artistului — şi-au exprimat năzuinţele şi durerile *„străbunii"* lui. Această calitate a artistului de a deveni, prin talent, exponentul clasei sociale din rândurile căreia provine este menţionată explicit şi în lirica lui O. Goga. **Experienţa spirituală,** moştenită de poet de la generaţiile anterioare, va fi oferită urmaşilor ca un posibil **model moral**. Dificultăţile întâmpinate de strămoşi de-a lungul timpului sunt numite metaforic *„râpi şi gropi adânci"*, la suprafaţa cărora ei au urcat *„pe brânci"*, adesea loviţi, dar nu îngenunchiaţi de istorie. Generaţiile tinere vor prelua, din experienţa trecutului, acele exemple care merită să fie respectate şi urmate. Poetul apreciază că versurile lui vor constitui *„o treaptă"*, pe care fiul său o va urca pentru a desăvârşi cunoaşterea vieţii şi a spiritului omenesc. Totodată, îl îndeamnă pe **fiul spiritual** să aşeze opera poetului *„la căpătâi"*, aşa cum fiecare credincios apreciază „Biblia" drept modelul creştin călăuzitor al existenţei sale închinate lui Dumnezeu. Creaţia literară argheziană se confundă intenţionat cu *„hrisoavele"* istorice, în care au fost notate faptele devenirii acestui popor şi ale existenţei *„robilor"* anonimi ce au făurit istoria naţională.

Mândru de ascendenţa lui rurală, de faptul că provine dintr-o familie de ţărani legată intim de istoria şi de tradiţiile acestui pământ, el evocă veacurile care s-au succedat, marcate de *„sudoarea muncii"* ţăranilor rămaşi necunoscuţi, care nu s-au clintit de pe aceste meleaguri.

Poetul a cunoscut în profunzime limbajul ţăranilor, descoperindu-i înţelesuri şi virtuţi poetice nebănuite. Din graiul firesc al oamenilor simpli, care îşi îndeamnă vitele la munca ogorului, Arghezi a imaginat *„cuvintele potrivite"* universului său liric.

grandilocvent şi romanţios scris de Ion Minulescu, talentul său poetic înălţându-l deasupra curentelor literare cu care a venit permanent în contact. A avut o copilărie nefericită, pe care şi-a detestat-o, şi o tinereţe contradictorie, retrăgându-se pentru un timp din viaţa civilă şi devenind călugăr la mănăstirea Cernica, semn al crizei religioase pe care a traversat-o. Activitatea lirică îi este dublată de una publicistică, în care se manifestă ca un **pamfletar incisiv**, debutul gazetăresc făcându-şi-l în revista „Facla", condusă de N.D. Cocea. Ulterior va înfiinţa el însuşi, în calitate de tipograf şi editor, reviste şi ziare precum: „Cronica", „Cuget românesc", „Naţiunea" şi celebrele „Bilete de papagal", în care văd lumina tiparului cunoscutele **tablete** argheziene, considerate ca reprezentative pentru o specie literară nouă în peisajul nostru literar.

Debutul în volum se produce mai târziu, la aproape 50 de ani, prin publicarea, în 1927, a volumului de versuri ***Cuvinte potrivite***, fapt care a marcat o dată importantă în istoria poeziei româneşti moderne. Acesta a fost urmat de volumul ***Flori de mucigai*** (1931), rod artistic al experienţei detenţiei în închisoarea Văcăreşti, ca urmare a faptului că luase atitudine împotriva Germaniei fasciste.

Celor două volume remarcabile le-au urmat: ***Cărticică de seară,*** devenită ulterior ***Versuri de seară*** (1935), ***Hore*** (1939), ***Una sută una poeme*** (1947), ***1907 — Peizaje*** (1955), ***Cântare omului*** (1956), reprezentative pentru lirica sociogonică a autorului, ***Stihuri pestriţe*** (1957).

În 1959, apare ediţia bibliofilă ***Versuri,*** care adună aproape întreaga creaţie lirică argheziană anterioară. Publică apoi ***Frunze*** (1961), ***Poeme noi*** (1963), ***Cadenţe*** (1964),

Silabe (1965), ***Ritmuri*** (1966), ***Noaptea*** (1967), realizând o creaţie beletristică impresionantă, încheiată chiar în anul morţii sale. Între anii 1961 şi 1967, Tudor Arghezi pregăteşte cu migală şi dă la iveală nu mai puţin de 16 volume din ediţia definitivă — ***Scrieri***.

Este uimitor faptul că, între 75 şi 87 de ani, vitalul poet a creat cele mai complexe poeme şi cele mai sensibile versuri de dragoste din creaţia sa. El s-a impus şi ca prozator, semnând opere narative, descriptive şi memorialistice: ***Icoane de lemn***, ***Poarta neagră***, ***Tablete din ţara de Kuty***, ***Cu bastonul prin Bucureşti***, ***Pagini din trecut***, ***Lume veche, lume nouă***, ***Ochii Maicii Domnului***, ***Cimitirul Buna-Vestire***, ***Lina*** (ultimele trei fiind romane). S-a afirmat şi ca dramaturg, impunându-se cu o comedie satirică intitulată ***Seringa*** (1943), alături de ***Neguţătorul de ochelari***, ***La comisariat*** etc. (antologate în volumul ***Teatru***, din 1966).

A murit la 14 iulie 1967, organizându-i-se funeralii naţionale şi fiind înmormântat, conform voinţei proprii, în grădina casei sale de la Mărţişor.

Comparându-i pe cei **doi titani ai liricii naţionale,** M. Eminescu şi T. Arghezi, se pot remarca similitudini frapante, dar şi deosebiri: înzestraţi cu un talent precoce, amândoi au debutat devreme, în adolescenţă, la numai 16 ani; Eminescu s-a impus conştiinţei naţionale printr-un unic volum, în timp ce Arghezi, scriitor prolific, a publicat până în anul dispariţiei sale; creaţiile lor au modificat radical limbajul poetic românesc şi au impus două stiluri unice, inconfundabile. Ambii au avut geniul limbii artistice; dacă Eminescu şi-a elaborat majoritatea

Ion Panaitescu, *Opoziţii*

În mod simbolic, unealta agricolă tradiţională numită *„sapă”* a fost transformată în *„condei”*, iar *„brazda”* pământului roditor a devenit *„călimară”* şi izvor pentru inspiraţia creatoare. Efortul poetic a fost de durată, deoarece cuvintele au căpătat înţelesuri noi numai după ce au fost *„frământate mii de săptămâni”*. Experienţa trudnică, anonimă a plugarilor români a fost înnobilată de poet şi transformată în „versuri”, *„icoane”*, *„muguri”* şi *„coroane”* (enumeraţie metaforică). Amărgirile poetului, indignarea şi suferinţa, al căror *„venin”* l-a gustat de-a lungul vieţii, s-au transformat în *„mierea”* cunoaşterii, expresie a **artei literare care învinge vicisitudinile existenţei reale**. Poetul recunoaşte că versurile lui sunt capabile să exprime şi imagini sensibile, dar au şi tăria *„să înjure”* atunci când el s-a confruntat cu aspecte condamnabile ale lumii contemporane. Autorul şi-a manifestat respectul, pietatea faţă de cei morţi, făcând din amintirea fiinţelor sacrificate o expresie a divinităţii de neclintit — *„Dumnezeu de piatră”*. Numai spiritele alese — fie datorită credinţei lor religioase, fie înălţate prin harul artistic — sunt capabile să-şi găsească împlinirea *„în piscul datoriei”* faţă de simbolul divin. Autorul s-a străduit să investigheze teme şi motive lirice mai puţin abordate de către poeţii care l-au precedat. A lărgit universul poetic, inventând noi surse de inspiraţie lirică de o frumuseţe neaşteptată, extrasă din conotaţiile sublimate ale *„bubelor, mucegaiurilor şi noroiului”*, inaugurând curajos **estetica urâtului**. Apropiindu-se de convingerea critică a lui G. Călinescu (formulată în *Principii de estetică*), Tudor Arghezi susţine că nu există experienţă umană care să nu poată fi transformată în fapt artistic şi din care beneficiarul produsului estetic să nu poată extrage o pildă semnificativă; totodată, el nu admite distincţia între cuvintele poetice şi nonpoetice, apreciind că **limbajul în sine este capabil să devină o mare poezie** prin geniul lingvistic al celui care îl mânuieşte şi îi acordă semnificaţii nebănuite. Experienţa umană necunoscută sau rămasă nerevelată artistic până la el a fost transformată de Arghezi într-un *„bici”* al cuvintelor *„pedepsitoare”*. În creaţia sa, au fost armonizate pe deplin *„slova de foc”* (inspiraţia, harul poetic spontan) şi *„slova făurită”* (truda, efortul artizanului), reunind înţelesurile poetice tradiţionale ale limbii române cu sensurile noi, descoperite de către Tudor Arghezi în **polisemia virtual inepuizabilă a limbajului**. Deplina lor armonizare este sugerată de comparaţia materială a *„fierului cald îmbrăţişat în cleşte”* (obiectul ori sensul nou-creat se desprinde din instrumentul concret sau din matricea spirituală replămădită artistic). În finalul artei sale literare, Arghezi mărturiseşte că nu a fost decât *„robul”* ce şi-a scris cu umilinţă cărţile, pe care Domnul le va primi drept ofrandă, alături de lectorii săi din prezent şi din viitor, care le vor citi şi pătrunde înţelesurile. Din paginile volumelor de versuri, răzbate la suprafaţă, din adâncurile creaţiei, *„mânia bunilor”* poetului, al cărei ecou conştient s-a făcut autorul însuşi.

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Pornind de la aserțiunea critică a lui E. Lovinescu: *„Pe când estetica simbolistă are o tendință firească spre abstracție pe care o împinge până la spiritualizarea materiei, estetica arghezian㠄 procedează invers, prin materializare"*, argumentați, într-un referat, deosebirile majore dintre poezia simbolistă și cea scrisă de T. Arghezi, deși scriitorul a debutat în ambianța simbolistă creată de Al. Macedonski.
2. Ținând cont de autoportretul liric din *Psalmul* al doilea, creionați — într-o compoziție liberă — o imagine a personalității argheziene, așa cum ați receptat-o în urma lecturii volumului *Cuvinte potrivite*.
3. Dați o interpretare proprie surselor creației artistice argheziene, așa cum le receptați din versurile următoare: „[...] *Am luat cenușa morților din vatră / Și am făcut-o Dumnezeu de piatră, / Hotar înalt, cu două lumi pe poale, / Păzind în piscul datoriei tale...*"; realizați un studiu de caz.
4. Notați, într-un jurnal de lectură, un portret al lui Mihai Eminescu și altul al lui Tudor Arhezi, în viziunea voastră.

Psalmi*

Psalm [*Aș putea vecia cu tovărășie...*]

Aș putea vecia cu tovărășie
Să o iau părtașa gândurilor mele;
Noi viori să farmec, nouă melodie
Să găsesc — și stihuri sprintene și grele.

Orișicum lăuta știe să grăiască,
De-o apăs cu arcul, de-o ciupesc de coarde.
O neliniștită patimă cerească
Brațul mi-i zvâcnește, sufletul mi-l arde.

Știu că steaua noastră, ageră-n tărie,
Crește și așteaptă-n scripcă s-o scobor.
Port în mine semnul, ca o chezășie,
Că am leacul mare-al morții tuturor.

Pentru ce, Părinte,-aș da și pentru cine
Sunetul de-ospețe-al bronzului lovit?
Pâinea nu mi-o caut să te cânt pe tine
Și nu-mi vreau cu stele blidu-nvăluit.

Trupul de femeie, cel îmbrățișat,
Nu-l voi duce ție, moale și bălan;
Numai suferința cerului, păcat
Nu-i cu ea să turburi apa din Iordan.

Vreau să pier în beznă și în putregai,
Nencercat de slavă, crâncen și scârbit.
Și să nu se știe că mă dezmierdai
Și că-n mine însuți tu vei fi trăit.

* Din rațiuni de spațiu tipografic, în manual nu sunt reproduse versurile tuturor psalmilor din volumul *Cuvinte potrivite*.

▶▶▶

proiectelor lirice încă din anii studenției, căutările argheziene pentru găsirea unui drum neumblat în literatură au durat până la maturitatea deplină. Critica a apreciat că vocea poetului a ajuns la sonorități autentice abia în 1931 (când împlinise deja 51 de ani), odată cu publicarea volumului ***Flori de mucigai***; opera eminesciană a țâșnit ca un fulger, a cărui lumină orbitoare a durat numai 17 ani (1866-1883), tresărind apoi în palide licăriri până în 1889, în vreme ce longevivul Arghezi s-a putut dedica literaturii 71 de ani (1896-1967). Eminescu își încheiase, cu puține excepții, activitatea literară la 33 de ani, vârstă la care Arghezi, fără să fie un necunoscut, încă nu se impusese în conștiința publică; Eminescu, **un Pygmalion**, îndrăgostit încă de pe vremea când trăia la Ipotești, imaginează cele mai sensibile versuri de dragoste pentru Galateea ideală în adolescență și la tinerețe; Arghezi, **personaj faustic**, plăsmuiește cele mai arzătoare imagini erotice la vârsta senectuții. Din blocul de marmură al inspirației, Eminescu scoate dintr-odată și întreagă statuia Poeziei nemuritoare, încălzind răceala imaculată a pietrei cu suferința sa; Arghezi a ciocănit îndelung blocul intact pe toate fețele, cioplind cu dalta spiritului forma rotunjită cu migală, ca să o întruchipeze pe zeița Olimpului literelor.

Mărturisiri

E miraculos cuvântul, pentru că la fiecare obiect din natură și din închipuire corespunde un cuvânt. Vocabularul e harta prescurtată și esențială a naturii și omul poate crea din cuvinte, din simboluri toată natura din nou...

Tudor Arghezi,
Tablete de cronicar, 1960

Icoană din Moldova, secolul al XVI-lea

Simbolul
Figură de semnificație

● Din fr. **symbole,** lat. **symbolum**, gr. **symbolon** — „semn de recunoaștere".

„Simbolul este un semn concret (obiect, imagine) care reprezintă un alt obiect, o persoană, o situație, o abstracțiune, o entitate transcendentă etc. Termenul provine de la cuvântul care, în Grecia antică, stabilea un semn de recunoaștere dintr-un obiect rupt în două jumătăți și împărțit între doi parteneri de afaceri sau între o gazdă și oaspetele său (gr. **symbolon** provine din gr. **symballein** — «a păstra împreună»).

La baza oricărui simbol stă o legătură ce poate fi:

a) **ontologică** sau **de natură** (Crucea ca simbol al creștinismului);
b) **analogică** sau **de formă** (porumbeii ca păsări ale zeiței Venus, simbol al iubirii în Antichitate);
c) **convențională** sau **de înțelegere** (drapelele și stemele statelor).

Asociațiile de semnificații care stau la baza simbolului sunt:

a) **convenționale** (ori consacrate), stabilite în timp, prin tradiție;
b) **contingente**, rezultat al unor creații personale (de exemplu, Luceafărul eminescian ca simbol al geniului izolat în lumea lui de esențe).

Psalm [*Tare sunt singur, Doamne, și pieziș!...*]

Tare sunt singur, Doamne, și pieziș!
Copac pribeag uitat în câmpie,
Cu fruct amar și cu frunziș
Țepos și aspru-n îndârjire vie.

Tânjesc ca pasărea ciripitoare
Să se oprească-n drum,
Să cânte-n mine și să zboare
Prin umbra mea de fum.

Aștept crâmpeie mici de gingășie,
Cântece mici de vrăbii și lăstun
Să mi se dea și mie,
Ca pomilor de rod cu gustul bun.

Nu am nectare roze de dulceață,
Nici chiar aroma primei agurizi,
Și prins adânc între vecii și ceață,
Nu-mi stau pe coajă moile omizi.

Nalt candelabru, stejar de hotare,
Stelele vin și se aprind pe rând
În ramurile-ntinse pe altare —
Și te slujesc; dar, Doamne, până când?

De-a fi-nflorit numai cu focuri sfinte
Și de-a rodi metale doar, pătruns
De grelele porunci și-nvățăminte,
Poate că, Doamne, mi-este de ajuns.

În rostul meu tu m-ai lăsat uitării
Și mă muncesc din rădăcini și sânger.
Trimite, Doamne, semnul depărtării,
Din când în când, câte un pui de înger,

Să bată alb din aripă la lună,
Să-mi dea din nou povața ta mai bună.

Psalm [*Ruga mea e fără cuvinte...*]

Ruga mea e fără cuvinte
Și cântul, Doamne, mi-e fără glas.
Nu-ți cer nimic. Nimic ți-aduc aminte.
Din vecinicia ta nu sunt măcar un ceas.

Nici rugăciunea, poate, nu mi-e rugăciune,
Nici omul meu nu-i, poate, omenesc.
Ard către tine-ncet, ca un tăciune,
Te caut mut, te-nchipui, te gândesc.

Ochiul mi-e viu, puterea mi-e întreagă
Și te scrutez prin albul tău veșmânt
Pentru ca mintea mea să poată să-nțeleagă
Nengenunchiată firii pe pământ.

Săgeata nopții zilnic vârfu-și rupe
Și zilnic se-ntregește cu metal.
Sufletul meu, deschis ca șapte cupe,
Așteaptă o ivire din cristal,
Pe un ștergar cu brâie de lumină.

Spune tu, Noapte, martor de smarald,
În care-anume floare și tulpină
Dospește sucul fructului Său cald?

Gătită masa pentru cină,
Rămâne pusă de la prânz.
Sunt, Doamne, prejmuit ca o grădină,
În care paște-un mânz.

Psalm [*Nu-ți cer un lucru prea cu neputință...*]

Nu-ți cer un lucru prea cu neputință
În recea mea-ncruntată suferință.
Dacă-ncepui de-aproape să-ți dau ghes,
Vreau să vorbești cu robul tău mai des.

De când s-a întocmit Sfânta Scriptură
Tu n-ai mai pus picioru-n bătătură
Și anii mor și veacurile pier
Aci sub tine, dedesubt, subt cer.

Când magii au purces după o stea,
Tu le vorbeai — și se putea.
Când fu să plece și Iosif,
Scris l-ai găsit în catastif
Și i-ai trimis un înger de povață —
Și îngerul stătu cu el de față.
Îngerii tăi grijeau pe vremea ceea
Și pruncul și bărbatul și femeea.

Doar mie, Domnul, veșnicul și bunul,
Nu mi-a trimis, de când mă rog, niciunul…

Psalm [*Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere...*]

Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere
Şi te pândesc în timp, ca pe vânat,
Să văd: eşti şoimul meu cel căutat?
Să te ucid? Sau să-ngenunchi a cere.

Pentru credinţă sau pentru tăgadă,
Te caut dârz şi fără de folos.
Eşti visul meu, din toate, cel frumos
Şi nu-ndrăznesc să te dobor din cer grămadă.

Ca-n oglindirea unui drum de apă,
Pari când a fi, pari când că nu mai eşti;
Te-ntrezării în stele, printre peşti,
Ca taurul sălbatec când se-adapă.

Singuri, acum, în marea ta poveste,
Rămân cu tine să mă mai măsor,
Fără să vreau să ies biruitor.
Vreau să te pipăi şi să urlu: „Este !"

Psalm [*Ca să te-ating, târâş pe rădăcină...*]

Ca să te-ating, târâş pe rădăcină,
De zeci de ori am dat câte-o tulpină,
În câmp, în dâmb, în râpi şi-n pisc,
Viu când mă urc, şi trist când iar mă isc.

Am fost un pai şi am răzbit în munte,
Molift înnalt şi mândru că pui punte
Pe creştete, din lume către veac.
Şi-am ascultat bătaia-i de tictac.

Hrănit cu piatră şi-adăpat cu vânt,
De-a fi-n vecii o streajă mă-nspăimânt.
Mi-e foame de nisip şi lut
Şi dor de apele din care n-am băut.

M-aş umili acum şi m-aş ruga:
Întoarce-mă, de sus, din calea mea.
Mută-mi din ceaţă mâna ce-au strivit-o munţii
Şi, adunată, du-mi-o-n dreptul frunţii.

Comunicare orală interactivă

1. Citiţi şi psalmii ale căror versuri nu sunt reproduse în manual şi interpretaţi, în detaliu, semnificaţiile fiecărui poem în parte, analizând şi realizarea lor stilistică desăvârşită; lucraţi pe grupe şi comparaţi-vă opiniile.
2. Dezbateţi criza mistică traversată de poetul care a înţeles că adevărata credinţă nu se poate manifesta în afara dogmei pe care vrea s-o respingă.
3. Urmăriţi, de-a lungul *Psalmilor*, tensiunea dramatică a relaţiei om-Dumnezeu, amândoi angajaţi într-o dispută fără soluţie, amară, contestatară până la imprecaţie, însă, totodată, plină de fervoarea implorării şi a nevoii de a se regăsi unul în celălalt; iniţiaţi un proces literar şi apoi deliberaţi.
4. Unde greşeşte mereu poetul şi unde trebuie să-l căutăm pe Dumnezeu? În afara sau în interiorul făptuirii noastre? Dezbateţi aceste probleme, folosind chiar argumentele poetului din imnurile sale religioase.
5. Alegeţi un *Psalm*, pe care îl simţiţi mai aproape de gândul şi de sufletul vostru, şi comentaţi-l, încercând să răspundeţi întrebărilor sau neliniştilor formulate de poet. Dar voi aveţi propriile întrebări către Divinitate?

Literatura, ca artă a limbajului, utilizează drept simbol esenţial **cuvântul**. În cadrul artei literare, simboluri devin şi imaginile artistice. Prin natura sa complexă, simbolul exprimă, uneori, generalul prin particular, alteori, particularul tot prin particular, cumulând, în ambele cazuri, **sensul** lui **propriu** (imaginea concretă prin care este reprezentat) şi **cel simbolic** (de pildă, în poezia ***Gorunul*** de L. Blaga, o elegie funerară, percepem atât imaginea concretă a copacului falnic *«din margine de codru»*, cât şi pe cea simbolică a timpului ce conduce, inexorabil, fiinţa către moarte). Acelaşi simbol poate avea sensuri diferite, în funcţie de cultura care l-a creat ori de contextul specific al operei în care apare. Goethe consideră drept o **reprezentare simbolică** «*natura însăşi a poeziei*»" (DTL, 1990).

Funcţiile simbolului

„În evoluţia literaturii, înţelesul termenului a variat de la o epocă literară la alta: în Evul Mediu, a fost perceput ca un semn al sacrului, în mişcarea preromantică «Sturm und Drang» — ca forţă creatoare, în romantism — drept semn al inefabilului, în simbolism — ca element plurivalent, conceput ca modalitate de acces, prin intermediul **sinesteziei**, la adevărul profund (ascuns după aparenţe), dar, în acelaşi timp, şi ca mod de formulare artistică a trăirilor şi a intuiţiilor personale.

Literatura secolului al XX-lea — îndeosebi suprarealismul — profită de **simbolurile psihanalizei**, considerate ca expresie derivată, în conştient, a pulsiunilor şi a traumelor refulate în subconştient" (DTL, 1990). Faţă de literatura epocilor anterioare, în care predominau simbolurile consacrate prin tradiţie, curentele avangardiste neagă în mod vehement simbolurile convenţionale, pe care le desacralizează, conferindu-le înţelesuri noi şi prozaice.

„Simbolul ia ființă, ca și metafora, prin tehnica **substituirii de sens**" (op. cit.). Dacă **metafora** sensibilizează aproape întotdeauna imaginea unui obiect **concret**, „simbolul constituie o imagine **analogică** ori **convențională** menită **să individualizeze** o **idee abstractă**" (Gh. N. Dragomirescu, *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, București, 1975); metafora poate avea și **un rol estetic** în sine, din punct de vedere tematic fără legătură cu mesajul operei lirice, în timp ce simbolul vizează sistematic **transmiterea** și **plasticizarea** mesajului poetic.

Invocația poetică
Figură de insistență

● Din fr. **invocation**, lat. **invocatio** — „chemare".

Reprezintă interpelarea adresată unei muze (în lirica antică), divinității, unui element natural personificat, unui erou real, imaginar sau absent, cu scopul de a formula o rugăminte, o cerere de sprijin, un îndemn ori sentimente puternice (uimirea, încântarea, admirația, dezaprobarea, mânia etc.). Uneori, se

Sfântul Evanghelist Matei, 1682

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Lirica de inspirație religioasă

În epoca literară contemporană lui Arghezi, scrie psalmi Al. Macedonski, influențându-l cu certitudine pe cel căruia i-a girat debutul literar. Acest tip de **poezie liturgică și filosofică** s-a potrivit personalității argheziene și astfel au rezultat șaisprezece poeme fără titulaturi distincte, cărora li s-au adăugat: *Psalm de tinerețe*, *Psalmistul*, *Psalmul de taină* și *Psalmul mut*. În afara poemelor integrate în volumul inaugural, celelalte au apărut în volume de senectute (*Frunze*, *Poeme noi*, *Silabe*, *Noaptea*) și chiar în periodice. Volumul *Cuvinte potrivite* cuprinde unsprezece poeme de factură existențial-religioasă, cele mai cunoscute ale poetului. Precizăm faptul că psalmul subintitulat *Ca să te-ating târâș, pe rădăcină* a apărut inițial în volumul *Alte cuvinte potrivite*, din 1940, și a fost reintegrat ulterior în primul volum.

Cu excepția *Psalmului de taină* (de factură erotică), toate celelalte poeme au câte un subtitlu, relevat în primul vers, de obicei cu **valoare aforistică** și capabil să rezume conținutul de idei al fiecărui *Psalm* în parte.

Aceste poeme își au sorgintea în experiența nemijlocit religioasă a lui Arghezi. Trecând printr-o dublă criză — morală și religioasă —, Arghezi chiar ezitase, în tinerețe, între viața laică și cea ascetică. Problema acceptării sau a contestării existenței divine, din care omul și-a făcut un idol și o credință, este dezbătută dramatic de către autorul liric. Personalitate vitală și spirit contestatar, Arghezi a oscilat mereu între *„credință"* și *„tăgadă"*, solicitând din partea divinității semne palpabile despre existența sa. Arghezi nu s-a inspirat numai din creația religioasă cultă, ci și din cea folclorică. După **modelul liricii populare**, *Psalmii* arghezieni sunt **dialoguri imaginare între poet și Mântuitor**, căruia cel dintâi îi cere disperat să i se revele. Limbajul poetic este solemn, fie patetic, fie contestatar, adesea aforistic, concentrând, în propoziții antitetice, speranța ori deznădejdea spiritului care invocă. În eul poetic arghezian, au coexistat omul credincios și cel tăgăduitor al oricărei forme de obediență față de divinitate. Critica a explicat atitudinea voit contradictorie prin *„hybrisul"* arghezian, acea trufie a artistului care scormonește cu mintea fața nevăzută a universului ce îl fascinează. Arghezi **n-a trăit propriu-zis revelația absolutului creștin**, el a fost mai degrabă fratele spiritual al eroului biblic Toma Necredinciosul. Îndemnul mesianic de „a crede fără a cerceta" s-a plasat în contrast cu neliniștea intrinsecă firii autorului, cu febrila lui curiozitate și cu nevoia umană de concretul dovezilor. De aceea, poetul a repetat — la nivelul artei — experiența biblică a lui Lucifer pe lângă Dumnezeu, **încercând să se apropie de divinitate prin negație**. Așadar, **există în *Psalmi* un strat liric religios și un substrat demonic**, datorat atât temperamentului rebel al scriitorului, cât și simțului copleșitor al materialității lumii, care îl stăpânea deopotrivă. Neputând să aibă acea fervoare mistică, nici să manifeste pietatea absolută, care nu îndrăznește să treacă de misterul și de poruncile divine, fostul monah s-a rupt de evlavia unui ascet adevărat. El a creat un fel de **teologie negativă**, specifică curentului literar numit **expresionism**, punct de convergență între T. Arghezi și L. Blaga. Când simte că divinitatea nu-i răspunde, poetul-psalmist își confecționează **o aură demonică**, proferând chiar blesteme asupra tăcerii și a însingurării

divine. Dar el a înţeles că *„tăgada”* perpetuată devine sterilă, în timp ce numai *„credinţa”* îi asigură omului forţa spirituală de a continua aventura cunoaşterii, admiţând, la capătul zbaterii sale, **imanenţa teistă** (divinitatea ca proiecţie a conştiinţei, intrinsecă naturii umane).

Psalm [*Aş putea vecia cu tovărăşie...*]

În primul text liric cu titlul de *Psalm*, poetul mărturiseşte că în sufletul lui arde *„o neliniştită patimă cerească”*. Pentru a putea exprima ideea de nemărginire, el caută *„noi viori”* şi *„nouă melodie”*, aşadar modalităţi poetice novatoare. Chiar dacă *„lăuta”* — metaforă a creaţiei — *„ştie să grăiască”* de la sine, poetul are nevoie de un altfel de limbaj, pe măsura importanţei temei lirice pe care o abordează. El este convins că scriitorul poartă în sine, *„ca o chezăşie”*, posibilitatea de a îndepărta de cititor clipa morţii prin *„leacul”* sufletesc oferit de opera sa. **Citind şi bucurându-se spiritual, omul amână proximitatea sfârşitului**. Printr-o succesiune de întrebări retorice, el se adresează părintelui ceresc, susţinând că există *„bunuri”* în viaţa omului care nu merită să fie jertfite, precum iubirea carnală: *„Trupul de femeie, cel îmbrăţişat, / Nu-l voi duce ţie, moale şi bălan”*. Spiritul poetului se simte deja familiarizat cu spaţiul ceresc, trăind într-o frăţească *„tovărăşie”* cu eternitatea divină. Şi, totuşi, ultima strofă iniţiază o coborâre voită în materialitatea lucrurilor, o reîntoarcere în spaţiul imund al *„beznei şi al putregaiului”*. Totodată, Arghezi ar vrea să ascundă de semenii lui faptul că încrederea în Dumnezeu îi *„dezmierdase”* multele ceasuri ale singurătăţii şi ale recluziunii monahale, când harul inspiraţiei părea să se fi pogorât asupra făpturii lui *„de lut”* pieritor.

Psalm [*Sunt vinovat că am râvnit...*]

În acest poem, Arghezi îşi asumă *„vinovăţia”* pentru curiozitatea sa nesecată, manifestată faţă de toate formele de existenţă materială şi spirituală: *„Eu am dorit de bunurile toate”* (vers în care apare un complement direct construit într-o manieră inedită cu prepoziţia simplă *„de”*, a cărei **valoare partitivă** subliniază abundenţa lucrurilor râvnite de poet). Cuvântul metaforic *„cetate”* sugerează inaccesibilitatea anumitor zone de cunoaştere, pe care poetul a încercat zadarnic să le descifreze, *„prădându-le” „cu braţu-ntins, cu pumnu-nchis”*. El recunoaşte că **erosul a exercitat asupra sa o atracţie sinonimică extazului încercat în preajma divinităţii:** *„Iar când plecam călare, cu trofee / Furasem şi câte-o femeie...”* Întocmai ca Lucifer, a avut curajul să conteste existenţa divinităţii şi chiar să schimbe condiţia de excepţie a instanţei supreme. Poetul îşi asociază **imaginea luciferică a unui vânător împătimit,** al cărui act simbolic constă în aruncarea săgeţilor — precum dacii de odinioară — către cer: *„Cercasem eu, cu arcul meu, / Să te răstorn pe tine, Dumnezeu!”*

Un autoportret în contraste sugestive îşi creionează scriitorul însuşi: în confruntarea cu viaţa şi cu truda scrisului, n-a cunoscut tentaţia facilului care mediocrizează fiinţa; în existenţa materială (simbolizată prin *„blid”*), ca şi în cea spirituală (concentrată în *„cugetare”*), a fost deprins cu aromele *„tari”*, în locul *„mierii”* prea dulcege; creatorului de *„stihuri”* i-a plăcut să risipească *„bezna”* cu lumina artei, să facă tăcerea elocventă şi să distrugă cu *„lanţurile”* zidurile şi *„uşile”* captivităţii

▶▶▶

îmbină cu interogaţia retorică, potenţând atitudinea autorului liric.

Exemple:

a) *„Cântă, zeiţă, mânia ce-aprinse pe Achil Peleianul!”*
(Homer)

b) *„O, tablou măreţ, fantastic!...”*
(V. Alecsandri)

c) *„Cum nu vii tu, Ţepeş Doamne...?!”*
(M. Eminescu)

d) *„— «Nu cerceta aceste legi,*
Că eşti nebun, când le-nţelegi.
Din codru rupi o rămurea
Ce-i pasă codrului de ea;
Ce-i pasă unei lumi întregi
De moartea mea?»”
(G. Coşbuc)

e) *„Tare sunt singur, Doamne, şi pieziş!”*
(T. Arghezi)

Hiperbatul (Dislocarea)
Figură de construcţie

● Din gr. **hyperbaton**: **hyper** — „peste”, **banein** — „a merge”.

Înrudit cu inversiunea, hiperbatul (numit şi hiperbată) este procedeul retoric care constă în întreruperea forţată a ordinii obişnuite într-un enunţ, prin introducerea unui termen sau chiar a mai multora, într-o topică inversată:

a) *„Trandafiri aruncă **roşii** / Peste unda fermecată [...] / Ca să iasă chipu-n faţă, / Trandafiri aruncă **tineri**...”*
(M. Eminescu)

b) *„Feciori, la zece fete, **cinci**...”*
(G. Coşbuc)

c) *„Eşti ca vioara, **singură**, ce cântă...”*
(T. Arghezi)

Anacolutul
(Discontinuitatea, ruptura sintactică)
Figură de construcţie

● Din fr. **anacoluthe**, gr. **anacholouthon** — „întrerupere”.

Întreruperea continuităţii sintactice în propoziţie ori în frază este considerată o greşeală în limba standard. În

▶▶▶

Sfântul Ioan Damaschinul, 1700

exprimarea literară, anacolutul poate reproduce **stilul oral** sau este folosit adesea **ca mijloc de caracterizare**. Formele de exprimare lirică anacolutică (dezacordurile intenționate) atrag atenția asupra rupturilor aparente în coerența mesajului artistic:

a) *„**El** iar, privind de săptămâni, / **Îi** cade dragă fata..."*

(M. Eminescu)

b) *„Căci **Dumnezeu** păşind apropiat / **Îi** vezi lăsată umbra printre boi..."*

(T. Arghezi)

Perturbațiile topice în limbajul poetic ambiguizează raporturile sintactice atât la nivelul propoziției, cât și la nivelul frazei, în timp ce **dislocările (de tipul hiperbatului și al anacolutului cu funcție artistică)** generează combinații sintagmatice neobișnuite, creatoare de sensuri noi. Concentrarea expresiei lirice, în opoziție cu relaxarea regulilor de combinare a cuvintelor, **enunțurile paratactice** (simplu alăturate, fără ajutorul vreunui termen de legătură — conjuncție, adverb, element ortoepic) sunt modalități sintactice și stilistice totodată, caracterizând poezia contemporană în ansamblu, dar mai ales a ultimelor decenii (postmodernistă și postpostmodernistă, din generația anilor '90).

umane; nu și-a ales cărarea largă și umblată în viață, ci *„poteca strâmtă"*, primejdioasă ducând pe umeri povara responsabilității de artist al cuvântului.

Finalul poemului evidențiază antiteza dintre orgoliul inconștient al poetului, dornic să cunoască *„bunurile toate"*, și voința divină *„zicând că nu se poate"*, marcând, astfel, **limitele năzuințelor omenești**.

Psalm [*Tare sunt singur, Doamne, și pieziș!...*]

În cel de-al treilea *Psalm*, starea de spirit arghezian se înrudește cu melancolia lui Eminescu și cu solitudinea bacoviană. Printr-o inversiune sintactică, poetul așază adverbul *„tare"* la debutul primului vers, formând superlativul absolut al adjectivului *„singur"*. Cuvântul *„pieziș"*, o construcție morfologică tipic arghezian, cu valoare adjectivală (nu adverbială, ca în exprimarea obișnuită), reflectă neîncrederea poetului în el însuși și în formele de existență din jurul său. Se observă derivarea adjectivului de la substantivul *„piază"*, marcând ideea poetică a faptului că scriitorul s-a simțit **un damnat**, urmărit toată viața de o *„piază rea"* (sintagmă fixă în limba română). Ca în lirica folclorică, Arghezi se definește prin comparație succesivă cu elementele din natură, mai ales cu vegetalele lemnoase. Aceeași comparație apare și în lirica lui Octavian Goga, în cea a lui Lucian Blaga (poemul *Belșug*) și în textele parnasiene scrise de I. Barbu la începutul activității sale literare (poemul *Copacul*). Arghezi se proiectează aidoma unui *„copac pribeag"*, care s-a rătăcit de pădurea originară și crește izolat, *„în câmpie"*. Frunzișul său este plin de *„țepi"*, iar fructele lui rodesc *„amărăciune"*, în loc de poame dulci. **Izolarea poetică se îmbină cu tristețea, iar melancolia — cu starea de așteptare**. Ar dori ca spiritul să-i fie invadat de cântecele sonore ale *„păsărilor ciripitoare"* și ca toată natura să-și trimită mesagerii *„prin umbra lui de fum"*. Sufletul poetului simte nevoia de tandrețe și de *„crâmpeie mici de gingășie"*, exprimate discret, în ciripitul păsărilor și în cântecele *„lăstunilor"*. Rodul amar al suferinței și al mefienței (neîncrederii) față de tot ce îl înconjoară ar vrea să fie înlocuit cu *„gustul bun"* al certitudinii și al încrederii. El recunoaște că slujește misterul divin, dar se întreabă, retoric, până când va îngenunchea cu fruntea plecată, în fața altarului. Îi reproșează, discret, spiritului universal că l-a abandonat și *„l-a lăsat uitării"*, astfel încât ființa poetului a sângerat *„din rădăcini"*. El solicită trimiterea din partea divinității, din când în când, a *„câte unui pui de înger"*, mesager înaripat al inocenței gândului, care să-i transmită celui chinuit de amărăciune *„povața sa mai bună"*.

Psalm [*Ruga mea e fără cuvinte...*]

Psalmul al patrulea denotă aceeași atmosferă de calm sufletesc care domină și poemul elegiac anterior, echivalând cu o rugăciune ori cu o confesiune către stăpânul ceresc. Gestul implorator este marcat de *„ruga"* poetică exprimată *„fără cuvinte"*, iar cântecul din interiorul ființei sale răsună *„fără glas"*. Cuvintele și melosul i se par lui Arghezi forme insuficiente de manifestare a implorării lăuntrice. Nu cere dumnezeirii nimic și nici nu vrea să tulbure seninătatea celestă cu evocarea existenței umile a unui singur om. Într-un vers aforistic, poetul susține că durata vieții sale reprezintă abia o frântură neesențială din curgerea eternă a firii: *„Din veșnicia*

ta nu sunt măcar un ceas". Efortul de a medita la substanţa şi la formele de manifestare ale divinului este atât de intens, încât psalmistul arde mocnit, *„ca un tăciune"*. **Mintea omenească**, obişnuită să gândească totul în termenii determinării sale biologice, **a înzestrat divinitatea cu însuşiri antropomorfe**, făcând-o să semene nu imaginii generice a Creatorului, ci făpturii create. Dar poetul este tentat să înţeleagă misterul existenţei divine dincolo de aparenţa ei, chiar depăşindu-şi firea limitată de pământean. Zbuciumul credinciosului constă în faptul că el aşteaptă un semn ceresc, prin care să intre în relaţie cu absolutul închipuit. **Dorinţa acută de comunicare** — atât de specific omenească — este exprimată stilistic printr-o enumeraţie pronominală şi verbală: *„Te caut mut, te-nchipui, te gândesc* […], *te scrutez"*. Dacă divinitatea are capacitatea proteică de a se reîntrupa în fiecare *„floare şi tulpină"*, poetul este disperat, deoarece nu ştie în care anume dintre formele teluricului *„dospeşte sucul fructului Său cald"* (notare cu majusculă, ca în „Biblie"). Compararea metaforică a eului propriu cu o *„grădină"* (în care *„paşte-un mânz"*) denotă puritatea stării de aşteptare a răspunsului din partea divinităţii de către poet.

Psalm [*Nu-ţi cer un lucru prea cu neputinţă...*]

În acest psalm, starea de spirit melancolică a instanţei poetice evoluează, treptat, către **reproşul adresat lui Dumnezeu**, care s-a retras din lume după patimile îndurate şi încheiate cu răstignirea sa. Arghezi regretă făţiş timpurile biblice când Tatăl ceresc îşi trimisese Fiul întrupat pe pământ şi acesta dialoga cu oamenii, aşa cum arată Sfânta Scriptură. Suferinţa psalmistului se îndârjeşte, devenind *„rece şi încruntată"*, căci poetul ar vrea ca Dumnezeu *„să vorbească cu robul său mai des"*. El îi reproşează divinităţii indiferenţa şi faptul că atâţia dreptcredincioşi au pierit odată cu anii şi cu veacurile fără să primească vreun răspuns. De aceea, reînvie amintirea întâmplărilor miraculoase din Noul şi din Vechiul Testament, precum: episodul călătoriei Magilor, dialogul între aceştia şi Dumnezeu, îngerii trimişi în sprijinul celor aleşi de divinitate pentru a împlini miracolele sale pe pământ. Psalmistul se tânguie de faptul că nu se numără printre cei aleşi şi că **divinitatea este atât de tăcută** faţă de el, netrimiţându-i niciun mesager care să-i facă indubitabilă credinţa. Sentimentul că este ocolit de bunăvoinţa divină este marcat sintactic de aşezarea, la debutul şi la încheierea ultimului vers, a negaţiilor verbale şi pronominale: *„Doar mie, Domnul, veşnicul şi bunul, / Nu mi-a trimis, de când mă rog, niciunul…"*

Psalm [*Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere...*]

De data aceasta, solicitarea lui T. Arghezi de a primi măcar o dovadă palpabilă despre manifestarea divină capătă **accente mai violente**, susţinute prin **verbe dinamice şi cu înţelesuri materiale**, precum: *„a drămui"*, *„a pândi"*, *„a căuta"*, *„a ucide"*, *„a pipăi"*, indicând tangibilitatea şi complexitatea formelor de manifestare divină, atât de intens dorite de poet. Disperarea artistului se naşte din faptul că Dumnezeu s-a îndepărtat prea mult de supuşii săi, retrăgându-se în spaţiul celest. Poetul recurge la o **imagine cinegetică,** întrebându-se, retoric, dacă divinitatea este *„şoimul lui cel căutat"*. **El ezită între instinctul uman de a distruge orice formă de idealitate şi îngenuncherea în faţa stăpânului ceresc**. Atitudinile sale extreme în raport cu dumnezeirea sunt

Enumeraţia
Figură de construcţie

● Din fr. **énumération**, lat. **enumeratio** — „înşiruire, enumerare".

Este figura de stil care constă în înşiruirea unor termeni de acelaşi fel sau purtători ai unor sensuri apropiate în context, înşiruire care conduce la amplificarea ideii exprimate. Precum repetiţia, este **o figură de stil a insistenţei**, accentuând aspectele esenţiale privitoare la o temă comună:

a) *„O / **Te văd, te-aud, te cuget,** tânără şi dulce veste / Dintr-un cer **cu alte stele, cu-alte raiuri, cu alţi zei**"* (M. Eminescu) — enumeraţie metaforică combinată cu repetiţia;

b) *„În **flori**, în **ochi**, pe **buze** ori **morminte**"* (L. Blaga) — enumeraţie simbolic-ontologică;

c) *„Nu-l speria, căpitane!... Boierii sunt slabi la fire: / **Braţul, haina, mintea, faţa, inima,** totu-i subţire…"* (B.P. Hasdeu) — enumeraţie descriptivă şi metonimică.

Enumeraţia se îmbină, adesea, cu repetiţia, metafora, metonimia ori cu sinecdoca.

Elemente de prozodie
Senária

● Din engl. **senary**, fr. **sénaire**, lat. **senarius** — „vers de şase picioare" extins la strofă.

Deşi se mai numeşte şi **sextină,** sinonimia dintre senária şi sextină nu este perfectă, ca şi în cazul perechii terţet-terţină. Uzual, ea defineşte strofa de şase versuri, aşa cum a conceput Ioan Budai-Deleanu cunoscuta sa epopee eroicomică, ***Ţiganiada***. Acest tip de strofă apare şi în lirica lui M. Eminescu (***Egipetul***, ***La Bucovina***, ***La Heliade***, ***Epigonii***, postuma: ***Memento mori***), T. Arghezi (***Litanii***, ***Binecuvântare***), George Coşbuc (***Moartea lui Fulger***, ***Nebuna***, ***Fata morarului***, ***Vântul***), O. Goga (***Eu ştiu un basm***, ***Cântece*** — I).

Sextina

● Din fr. **sextine**, lat. **sextus** — „al șaselea".

„Sextina definește mai ales o poezie **cu formă fixă**, alcătuită din șase strofe de câte șase versuri fiecare și o ultimă strofă de trei versuri, poezia având în total 39 de stihuri. Este scrisă, în general, în **decasilabi** (versuri de 10 silabe) sau **endecasilabi iambici**. Cuvintele finale din versurile primei strofe se regăsesc, în ordine diferită, la sfârșitul versurilor tuturor celorlalte cinci strofe. Ultima strofă conține cuvintele finale ale versurilor primei strofe, la mijlocul și la sfârșitul celor trei versuri" (DTL, 1990). Această formă fixă de poezie a fost creată de trubadurul provensal Arnaud Daniel, în secolul al XII-lea, fiind apoi preluată de către Dante, Petrarca, de poeții francezi ai Pleiadei, de romantici și de poeții moderni, precum Ezra Pound, T.S. Eliot și W.H. Auden. În literatura națională, Ioan Budai-Deleanu și-a scris epopeea *Țiganiada* exclusiv în sextine. Au utilizat strofa sextină: G. Coșbuc, O. Goga, G. Topîrceanu.

Gustave Maureau,
Îngerul călător

„credința" și *„tăgada"*. Dialogul cu divinitatea este dominat de impresia zădărniciei, sugerate prin locuțiunea adverbială *„fără de folos"*. Omul este făcut să aibă idealuri, care să-i satisfacă nevoia de împlinire sub semnul imaginarului și de modele spirituale. De aceea, T. Arghezi recunoaște existența unui Dumnezeu atotputernic, ocrotitor și blând față de umanitate, constituind *„visul meu, din toate, cel frumos / Și nu-ndrăznesc să te dobor din cer grămadă"*. Siguranța și incertitudinea, afirmația și negația se succed rapid în sufletul poetului, așa cum oglinzile apelor se tulbură la cea mai mică atingere din afara lor. Existența și nonexistența divinului i se par la fel de probabile, tulburându-i vocația umană pentru trăirea convingerii definitive asupra dumnezeirii: *„Pari când a fi, pari când că nu mai ești"*. Poetul are curajul inconștient de a se ridica la înălțimea instanței supreme, de a se măsura cu puterea ei nemărginită, dar temându-se *„să iasă biruitor"* din această confruntare, rodnică tocmai prin misterul ei. Ultimul vers evocă, totuși, nevoia imperioasă a omului de universul concret și tangibil: *„Vreau să te pipăi și să urlu: «Este!»"*

Psalm [*Pentru că n-a putut să te-nțeleagă...*]

Poemul acesta dezvăluie **limitele antropomorfe ale gândirii umane**, care nu poate aproxima esența divină decât în termenii specifici legilor pământești. Ucenicii Mântuitorului și sfinții l-au înfățișat omenește, fie ca pe un tânăr, fie ca pe un bătrân cu *„barbă-ntreagă"* și *„toiag"*, învești mântat permanent în *„haine de împărat"*. Ei și-au închipuit o divinitate supărată, amenințând speța umană cu pedepse grele pentru greșelile și păcatele ei necurmate. În antiteză, Arghezi imaginează un părinte divin serenisim, înzestrat cu înțelegere și calm față de erorile omenești. Situându-se dincolo de viață și de moarte, fiind deopotrivă în fire și în afara ei, Dumnezeul arghezian se cuvine să manifeste blândețe pentru făptura *„de vis și lut"* a omului și pentru *„deșertăciunea"* lui. Instanța supremă astfel concepută reprezintă justificarea existenței și a creației lui Arghezi. El numește divinitatea, pe rând: *„izvor"*, *„cântece"*, *„nădejde"* și *„trudă"*, laolaltă dând semnificație vieții autorului. *„Din miezurile vii"* ale incertitudinilor sale și din aplecarea asupra tainelor existenței divine, Arghezi și-a alcătuit strălucitoarea *„boabă de mărgea"*, metaforă semnificând o sursă fundamentală a operei sale lirice. Ultima strofă este un joc poetic al formelor verbului *„a fi"*, care atestă prezența divinității în gândul imaterial al oamenilor, oscilând între *„amintirea"* faptelor biblice și *„putința"* de **a resacraliza lumea prin exemplaritatea lor**.

Psalm [*Pribeag în șes, în munte și pe ape...*]

„Psalmul" al optulea este prin excelență **un poem filosofic** și **o meditație asupra luptelor, contradicțiilor și a sentimentelor** care animă făptura umană și definesc rolul ei în univers. Termenul-cheie din debutul poemului este un epitet inversat (*„pribeag"*), reliefând neliniștea omului care nu-și găsește, până la capăt, locul și rostul în lume. Termenii geografici: *„șes"*, *„munte"*, *„ape"*, deși au o substanță telurică, dobândesc semnificații spirituale, configurând întregul macrocosmos. Poetul este conștient de limitele sale existențiale, definite prin epitetul metaforic *„marele ocol"*, din care nimeni nu poate să fugă. Cu cât ființa umană se apropie de bătrânețe, de neputință și de moarte, cu atât hotarele firii îi sunt mai aproape și spiritul uman pare mai îngrădit. **Fiecare formă de cunoaștere este o deschidere și o închidere, în același**

timp: *„Piscul sfârșește-n punctul unde-ncepe. / Marea mă-nchide, lutul m-a oprit...”* Impresia de biruință este relativă și omul plătește succesul efemer prin efort, decepții și prin suferințe. Echilibrul tinereții este fragil și el se rupe pe măsură ce ființa se apropie de senescență (bătrânețe) și de sfârșit. Cândva, destinul poetului era străbătut cu orgoliu și calm, *„la pas”*; precipitându-se, el se va derula — după maturitate — în ritm *„furtunos și iute”*. Înseși versurile sprințare de odinioară ale poetului au devenit *„cântece grele”*, împrumutând, parcă, materialitatea lutului, iar sensurile lor au căpătat acute tonuri funebre: *„Și cântă moartea-n trâmbițele mele”*.

Psalm [*Vecinul meu a strâns cu nendurare...*]

Poemul alegoric contrapune **spiritului înalt** imaginea *„vecinului”*, care îl prefigurează pe **omul de rând**, preocupat să adune *„grădini, livezi, cirezi, hambare”* — fără să-nțeleagă că tot ce stăpânește reprezintă doar *„hotare de fum”* ale existenței dominate de instinctul achizitiv. T. Arghezi realizează **un portret ironic, aproape pamfletar**, al insului înrobit de valorile materiale. Ochiul acestuia nu vede decât bunurile adunate, iar urechea lui nu percepe decât sonoritatea obiectelor strânse cu fervoare, care alcătuiesc o avuție iluzorie. Poetul își exprimă, inițial, mirarea că divinitatea se poate întrupa și în asemenea făpturi mediocre, care viețuiesc la un nivel primar de înțelegere. Și, totuși, în echilibrul existenței omenești, mediocritatea este necesară tocmai pentru a sublinia polul opus, reprezentat de omul excepțional, consacrat unui țel superior. Divinitatea are puterea de a-l ridica pe cel slab și de a-l coborî pe cel aparent puternic; astfel, îl transformă pe un cârmuitor strălucit în *„pulbere mărunță”* și subliniază fragilitatea împărăției sale, reducând-o la subțirimea *„unei foițe de țigare”*. Ca să-i reamintească omului orgolios cât este de trecător prin lumea aceasta, Dumnezeu pune semnul egal între semeția stăpânirii lui momentane și „ceața” care se destramă atât de ușor.

Mânuind **hiperbola și litota puse în antiteză**, T. Arghezi relevă dubla dicotomie între cei ce trăiesc exclusiv la nivelul concretului și cei care au acces la universul cunoașterii, alături de tenacitatea acumulării umane în plan material și ușurința pierderii bunurilor odată cu îmbătrânirea și moartea indivizilor.

Psalm [*Ca să te-ating, târâș pe rădăcină...*]

Textul liric pune accent pe **recunoașterea eșecurilor artistului**, în încercarea sa disperată de a atinge esența divinității. Fie că se compară cu fragilitatea unui *„pai”* ori cu îndrăzneala verticală a unui *„molift”* înalt, poetul s-a izbit de răceala încremenită a divinității, care i-a risipit, pe rând, toate avânturile. Paradoxal, după atâta risipire, cu gândul atras de spațiul ceresc, poetul admite că se simte indisolubil legat de pământeasca lui dimensiune, fiindu-i din nou *„foame de nisip și lut”*. Ultima rugăminte către Dumnezeu este formulată în sens invers afirmațiilor din psalmii anteriori, poetul dorindu-și acum **apropierea de condiția umană, care i-a fost menită de la început**. Mâna *„strivită”* de îndrăzneala pumnilor strânși împotriva limitelor impuse firii omenești, poetul cuminții o va așeza *„în dreptul frunții”*, **semn al refugiului găsit în universul gândului și al artei**. Psalmistul înțelege că Dumnezeu nu e în afara, ci în interiorul ființei, că dovada existenței lui nu este atât un țipăt disperat ori de revoltă, cât **o stare de grație și de ascultare lăuntrică**, singura în care se aude vocea divină întăritoare.

Ritmul

● Din fr. **rythme**, lat. **rytmus**, gr. **rhythmos** — „mișcare regulată și măsurată, cadență melodică”.

„Termenul poetic definește cadența, armonia obținută din succesiunea simetrică și regulată — într-un vers — a silabelor lungi și scurte (în ritmica de tip cantitativ a limbilor greacă și latină) sau a silabelor accentuate și neaccentuate (în ritmica de tip calitativ a limbilor europene moderne). Unitatea ritmică este **silaba**. Silabele scurte și lungi, respectiv neaccentuate și accentuate, se grupează în **picioare metrice.** Succesiunea acestora într-un vers îi asigură cadența ritmată. După numărul silabelor din picioarele metrice care le compun, ritmurile pot fi: **binare** (trohaic, iambic), **ternare** (dactilic, amfibrahic, anapestic), **cuaternare** (peon, coriamb), **cvinare** (mesomacru) și **senare** (hipermesomacru)” (DTL, 1990).

După **locul** accentelor de intensitate într-un vers: **trohaic** este ritmul care admite accentul de intensitate pe silabele de număr **impar** (1, 3, 5, 7), **iambic** — ritmul în care accentul tare cade pe silabele de număr **par** (2, 4, 6, 8); **dactilicul** permite accentul tare numai pe silabele: 1, 4, 7, 10 etc.; **amfibrahicul** admite accentul tare numai pe silabele: 2, 5, 8, 11 etc.; **anapesticul** — ritmul în care accentul de intensitate se pune numai pe silabele: 3, 6, 9, 12 etc.

Interogația retorică
Figură a insistenței

● Din fr. **interrogation**, lat. **interrogatio** — „întrebare”.

Constă în formularea unei întrebări, (ori a unei serii de întrebări), la care poetul nu așteaptă răspuns, intonația interogativă având o valoare emfatică. Așadar, interogația retorică reprezintă o falsă întrebare, al cărei scop stilistic este să potențeze răspunsul și înțelesurile ce decurg din acesta.

Exemple:

a) *„Spuneți-mi ce-i dreptatea? Cei tari se îngrădiră / Cu-averea și mărirea în cercul lor de legi…”* (M. Eminescu)

b) Strofele a cincea și a șasea din ***Moartea lui Fulger*** de G. Coșbuc sunt, integral, contruite din interogații retorice despre sensurile vieții și ale morții.

c) *„Și te slujesc, dar, Doamne, până când?”* (T. Arghezi) Interogația este emblematică pentru atmosfera lirică a *Psalmilor* lui Arghezi, creați pe baza numeroaselor întrebări adresate de poet divinității tăcute și retrase din lume.

Cristiana Călinescu Fodor,
Interior de biserică

Categoria estetică a „urâtului”

Urâtul este categoria estetică în opoziție cu ceea ce desemnează **frumosul**. Notele sale caracteristice sunt: diformul, caracterul amorf, dizgrațiosul, lipsa de unitate în varietate prin dominația particularului, exagerarea în sens negativ, tinzând spre caricatură. Polemizând cu clasicismul (care epurase ființa umană de accentele grotești, lipsite de armonie și de sublimul trăirilor), **romantismul a reabilitat „urâtul”** prin V. Hugo, care cerea să se pună accent pe disproporția între imaginea fizică urâtă și admirabilele calități ale unor personaje (de pildă, monstruosul Quasimodo, cocoșatul din romanul său, ***Notre Dame de Paris***, are un suflet generos până la sacrificiu). Urâtul nu mai este o categorie estetică marginală, ci devine — alături de frumos — un concept artistic central. Poetul francez Charles Baudelaire consacră **estetica urâtului** în poemul ***Un hoit***, unde relevă dizgrațiosul, hidosul chiar, în putrefacția corpului intrat în descompunere, pentru ca — în final — să realizeze elogiul iubirii capabile să înfrunte și dezagregarea biologică.

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Citiți — în „Biblie” — cine a fost Toma, supranumit Necredinciosul, și cum l-a convertit Hristos la credință; elaborați un referat în care să motivați de ce l-am numit pe T. Arghezi fratele spiritual al eroului biblic.
2. Putem interpreta *„tăgada”* ca pe o pedeapsă aplicată de divinitate „hybrisului” omenesc (inclusiv celui arghezian), *„credința”* fiind răsplata oferită umilinței de sine, recunoașterii limitelor firești ale omului? Răspundeți la această întrebare într-un jurnal de lectură.
3. Este T. Arghezi un spirit religios autentic? Opiniile criticii literare sunt diferite. Voi ce credeți, după ce i-ați studiat opera psalmică, dar și alte texte lirice despre prezența sau absența divinului în existența umană (*Duhovnicească*, *De-a v-ați ascuns* etc.)? Răspundeți la întrebare într-un studiu de caz.
4. Comentați, într-o paralelă literară, un psalm de Al. Macedonski cu altul scris de T. Arghezi, reliefând asemănări și, mai ales, deosebiri.
5. Estetica expresionistă a statuat principiul așa-numitei *„teologii negative”*, care i-a influențat deopotrivă pe L. Blaga (în *Lauda somnului*) și pe T. Arghezi (în *Psalmi*); căutarea divinității prin afirmarea contrariului existenței divine înseamnă, la Blaga, degradarea universului biblic, iar, la Arghezi, negarea disperată a manifestării dumnezeirii în lume; realizați un eseu comparativ în care să dezbateți, în mod argumentat, tema propusă. Dați un titlu potrivit compoziției voastre. Formulați opinii proprii.
6. Pornind de la afirmația lucidă a criticului Pompiliu Constantinescu, din 1940: *„Poezia lui Tudor Arghezi e sortită, ca putere de expresie, ca adâncime de sensibilitate, ca organică viziune de lirism, să ocupe versantul liber în fața lui Eminescu”* (în prima monografie consacrată poetului), redactați un referat cu titlul: „M. Eminescu și T. Arghezi — «versanții» pe care spiritul nostru se înalță și tinde către piscul literaturii române.”

Flori de mucigai

Domnului Al. Rosetti

Le-am scris cu unghia pe tencuială,
Pe un părete de firidă goală,
Pe întuneric, în singurătate,
Cu puterile neajutate
Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul
Care au lucrat împrejurul
Lui Luca, lui Marcu şi lui Ioan.
Sunt stihuri fără an,
Stihuri de groapă,
De sete de apă
Şi de foame de scrum,
Stihurile de-acum.
Când mi s-a tocit unghia îngerească
Am lăsat-o să crească
Şi nu a mai crescut —
Sau nu o mai am cunoscut.

Era întuneric. Ploaia bătea departe, afară.
Şi mă durea mâna ca o ghiară
Neputincioasă să se strângă.
Şi m-am silit să scriu cu unghiile de la mâna stângă.

Comunicare orală interactivă

1. Identificaţi, în textul poetic indicat, toate cuvintele şi sintagmele care fac trimitere la ideea de captivitate; analizaţi-le sensurile în contextul liric dat.
2. Critica literară a văzut în realizarea volumului din 1931 semnul influenţei lui Ch. Baudelaire, asociind poemul *Lumină lină* cu *Albatrosul* scriitorului francez; comparaţi, pe grupe de lucru, cele două creaţii şi semnificaţiile lor despre condiţia poetului în interiorul şi în afara lumii sale ideale.
3. Captivitatea reală poate sugruma creaţia? Dezbateţi această gravă problemă, sprijinindu-vă şi pe eseul confesiv *Jurnalul fericirii* al lui Nicolae Steinhardt, un intelectual care a traversat infernul carcerei, salvându-se prin credinţa în Dumnezeu şi în perenitatea valorilor culturale.
4. Citiţi şi alte poeme din volumul *Flori de mucigai*, remarcând valenţele artistice atribuite de poet limbajului argotic, care, de la Arghezi până la Nichita Stănescu (în volumul de versuri *Argotice*), a făcut carieră în literatura actuală; reuniţi observaţiile individuale în concluzii colective.

Tudor Arghezi a afirmat programatic „estetica urâtului" în poemul ***Testament*** din ***Cuvinte potrivite***, dar a justificat-o cu texte revelatoare abia în ***Flori de mucigai***. Admirator şi traducător excepţional din creaţia poetului francez menţionat, Arghezi a parafrazat titlul celebrului său volum de versuri, ***Florile răului***. Ambele sintagme poetice conţin un **oximoron**, în care primul termen este identic, cel al *„florilor"* sugerând prospeţimea, varietatea formelor şi a culorilor din universul natural vegetal; în timp ce Baudelaire îi opune un termen abstract, reliefând faptul că omul este prizonier într-un univers măcinat de forţele Răului din lume, Arghezi îi asociază tot un cuvânt concret, din acelaşi regn, dar care reliefează contrariul exploziei florale: *„mucigaiul"*, în varianta lexicală populară, este ciuperca urâtă şi rău mirositoare, dezvoltată în excrescenţe dizgraţioase văzului şi mirosului, care acoperă spaţiile închise, neaerisite, îmbibate de umiditate. Întrucât scriitorul român a evocat experienţa sa carcerală, mucegaiul devine emblema vegetală a captivităţii omului într-un univers detestabil, cu pereţii roşi de umiditate, întunecat şi sumbru, cu o atmosferă viciată de mirosuri pestilenţiale, în care urâtul evoluează spre coşmarul existenţial.

Criticii literari au văzut în publicarea ***Florilor de mucigai***, din 1931, primul semn de maturitate artistică în creaţia poetică argheziană.

Volumul înfăţişează o lume terifiantă şi agresivă, **un univers**, pe rând, **grotesc şi tragic**, în care fiinţa a abandonat masca raţiunii şi a civilizaţiei, revenind la ceea ce a fost în starea sa primară: bestia fără conştiinţă. Prizonier la propriu şi la figurat, Arghezi învaţă pe viu că *„somnul raţiunii naşte monştri"* (în accepţia pictorului de viziuni de coşmar, Goya). El creează imaginea unei umanităţi decăzute, un

fel de ***Azil de noapte*** gorkian, dislocat în proiecţii lirice: galeria tipologică este magistrală şi prin faţa cititorilor se perindă halucinaţi, androgini, dereglaţi fizic şi psihic, inşi torturaţi de ideea păcatului sau de culpa crimei tăinuite; ei configurează, laolaltă, o lume desfigurată, chinuită de coşmaruri, defulări de tot felul, de violenţa crimei şi de instincte dezlănţuite.

Tragismul decurge din faptul că, în perimetrul concentraţionar, omul, care se abandonează impulsurilor primare şi spiritului gregar, nediferenţiator, se dezvăluie în toată goliciunea disperării sale mute. Şi erosul se modifică, din melancolia elegiacă, în stil eminescian, a primului volum, în febra fiziologică, în boala trupului (ca în lirica populară), în ispita biblică şi în teroarea simţurilor (***Streche***, ***Rada***, ***Tinca***). Femeia devine întruchiparea păcatului şi a unei demonologii (a unei credinţe în demoni), ca în viziunile pustnicilor. În scenele tipice ritmului de viaţă carcerală (descrise în ***Cina***, ***Dimineaţa***, ***Morţii***, ***Galere***, ***Convoiul***), **ideea damnării** se ridică de la procesul intentat societăţii contemporane poetului la rechizitoriul întregii condiţii umane, iar fauna imundă a hoţilor, criminalilor, prostituatelor, mutilaţilor şi a estropiaţilor din punct de vedere fizic ori moral se organizează într-o imagine simbolică a existenţei. Dincolo de tragism, **tentaţia burlesc-fantastică** nu este ocolită, viaţa închisorii oferind şi situaţii de un verism savuros, evocate narativ într-o mişcare a epicului dinspre pitorescul pur către sugestia himericului (în ***Pui de găi***, ***Ucigă-l toaca***). Coborâre într-un infern modern, vizând şi certe semnificaţii sociale, alături de prozele din ***Icoane de lemn*** (1929) şi ***Poarta neagră*** (1930), volumul ***Flori de mucigai*** înseamnă transpunerea unei realităţi concrete într-un imaginar demoniac. Citit din perspectiva dramei insolubile din ***Psalmi***, el devine **expresia unei adevărate apostazii** (răzvrătiri religioase, renegări spirituale).

Argumentaţie. Problematizare. Conexiuni

Poemul-manifest traduce în simboluri artistice atmosfera sumbră a universului carceral şi a captivităţii scriitorului în închisoarea Văcăreşti. În capitolul intitulat *„Tudor Arghezi”* din *Scriitori români de azi*, volumul II, criticul Eugen Simion remarcă viziunea particulară asupra *„infernului uman”* din volumul *Flori de mucigai*, pe care îl disociază atât ca motivaţie, cât şi ca imaginar artistic de cel tipic simbolist al lui George Bacovia.

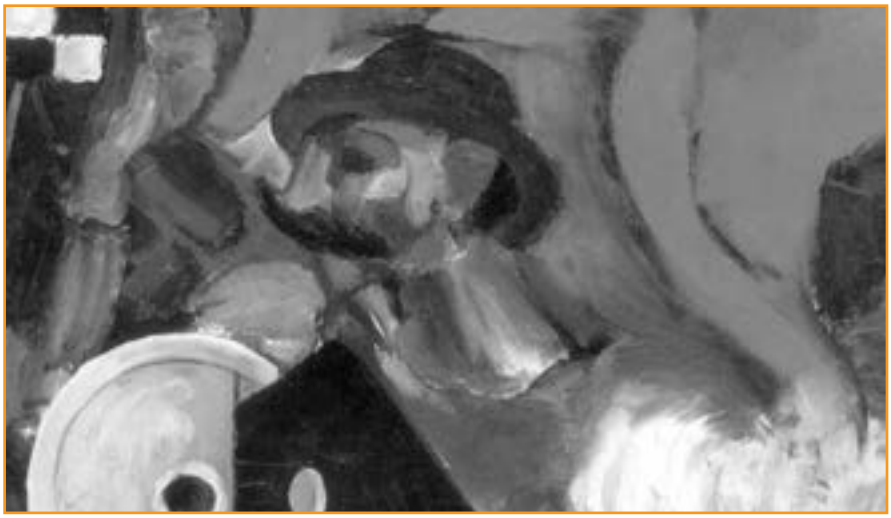
Textul liric este alcătuit din două strofe asimetrice, prima fiind **una polimorfă**, iar cea de-a doua — **un catren**. Deşi evocă atmosfera detenţiei, a revoltei şi a suferinţei umane cauzate de o captivitate nedreaptă, poemul arghezian se referă, în fapt, la **truda creaţiei desfăşurate chiar şi în asemenea condiţii vitrege**.

Versurile inspirate din această experienţă-limită a existenţei biografice au un ton discret, eul liric fiind marcat printr-o formă pronominală neaccentuată: *„le-am scris...”* În absenţa hârtiei pe care să-şi aştearnă gândurile şi trăirile, poetul le-a încrustat în materia dură a *„tencuielii”* de pe zidurile celulei. În locul tocului, a folosit *„unghia”*, instrumentul care a zgâriat pe ziduri, cu diafană agresivitate, imaginile nou-create. Epitetul *„firidă goală”*, enumeraţiile substantivale *„pe tencuială”*, *„pe un părete”*, *„pe întuneric”*, *„în singurătate”* sugerează ambianţa nefavorabilă actului poetic şi generează impresia de captivitate a spiritului.

Singura lumină în bezna celulei prizonierului-artist este creaţia, pe care nimeni nu poate s-o facă să înceteze. Instanţa lirică recunoaşte că a trăit momente de disperare şi de angoasă, în care nu s-a simţit ajutată nici măcar de exemplele creştine ale martirilor-ucenici ai Mântuitorului, care au scris ulterior „Evangheliile” (Luca, Marcu şi Ioan). Îşi numeşte versurile de atunci *„stihuri fără an”*, *„stihuri de groapă”*, deoarece, în detenţie, pierduse simţul duratei şi resimţea acut apropierea de moarte şi de neant. Senzaţiile umane fundamentale — precum setea şi foamea — se transformaseră în *„scrum”*, pierzându-şi calitatea de impulsuri vitale. Sentimentul speranţei, înfăţişat metaforic prin sintagma *„unghia îngerească”*, se epuizase şi el, iar artistul se temea că inspiraţia sa lirică *„s-a tocit”*. Harul poetic rămâne o taină capricioasă în formele ei de manifestare şi nici chiar scriitorul nu poate anticipa momentul propice desfăşurării actului creator. Deşi lasă inspiraţia *„să crească”*, aceasta pare să se fi retras din fiinţa lui, covârşită de trauma existenţială a momentului încarcerării.

Abgar Baltazar, *Haimanalele*

În **strofa a doua**, imaginile poetice sunt încă marcate de o **influenţă simbolistă**: *„întunericul”* interior şi frigul lăuntric sunt în concordanţă cu ostilitatea ploii, care *„bătea departe, afară”*. Prizonierul are impresia că lumea însăşi devenise ostatica forţelor naturale. Din pricina suferinţei cauzate de privaţiunile îndurate, *„unghia îngerească”* a talentului poetic se transformă într-o *„gheară”*, incapabilă să mai însemne *„stihurile”* pe tencuiala zidurilor ori pe cea a sufletului poetului. Semantic, substantivul *„gheară”* sugerează disperarea şi chiar agresivitatea unei fiinţe damnate, care se agaţă de orice nădejde de supravieţuire şi de libertate. Şi totuşi, ultimul vers relevă încrederea poetului în forţele proprii, căci el va continua să scrie, în ciuda oricăror adversităţi ale sorţii, cu *„unghiile de la mâna stângă”*.



Henri Le Franconnier, *Semnul* (fragment)

Exerciţii de reflecţie şi compoziţii

1. Experienţa detenţiei — anticameră a morţii; citiţi poemele volumului din 1931 în acest registru simbolic şi concepeţi un eseu despre experienţele-limită ale făpturii şi ale conştiinţei umane, din perspectiva lui T. Arghezi.
2. Claustralul — laitmotiv al volumului şi al poemului studiat — dezvăluie spaima obsesivă a lui Arghezi de spaţiile şi orizonturile închise (chilia monahală, celula închisorii, captivitatea spiritului uman între limitele trupeşti, mormântul); scrieţi un studiu de caz pe tema propusă.
3. *Flori de mucigai* — univers grotesc-tragic, în care raţiunea este obnubilată (întunecată, umbrită), omenescul, înlocuit cu bestialul, iar coşmarul trăit de poet eliberează viziuni monstruoase; alcătuiţi o compoziţie sintetică despre umanitatea decăzută, imaginată de poet în versurile acestui volum.
4. De la violenţa exercitată asupra fiinţei la un limbaj *„gloduros”* (în accepţia lui Vladimir Streinu), capabil să exprime agresivitatea şi răul din om; realizaţi un referat despre adecvarea stilului poetic arghezian la tema lirică şi despre vigoarea plastică a imaginarului transpus în lexicul artistic.

Argoul

● Din fr. **argou**.

Argoul este un limbaj codificat, format din cuvinte uzuale, dar folosite cu înţelesuri nebănuite, fără nicio legătură cu sensul lor de bază, de către grupuri sociale restrânse, reprezentând paria societăţii (delincvenţii, criminalii, vagabonzii etc.). În afara lumii interlope, care şi-a creat un limbaj încifrat, există şi alte categorii sociale (elevii, studenţii, militarii în termen) care, din nonconformism şi dorinţa juvenilă de a epata, şi-au născocit un mod de exprimare aparte. Expresiile argotice au pătruns şi în literatură, de la ***Satyriconul*** lui Petroniu, la ***Baladele*** lui François Villon (de pildă, ***A treia baladă în argou***), Victor Hugo (romanele ***Mizerabilii, Notre-Dame de Paris***), Tudor Arghezi (***Flori de mucigai***), Miron Radu Paraschivescu (***Cântece ţigăneşti***), Nichita Stănescu (volumul de tinereţe ***Argotice***), Eugen Barbu (romanul ***Groapa***) etc.

Bibliografie

- ***Tudor Arghezi, Opere***, vol. I-II, cu o prefaţă de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic (sub egida Academiei Române), Bucureşti, 2000.
- Nicolae Balotă, ***Opera lui Tudor Arghezi***, Editura Eminescu, Bucureşti, 1979.
- Şerban Cioculescu, ***Introducere în poezia lui T. Arghezi***, Editura Bucureşti (ediţie revăzută în 1971), şi ***Argheziana (Studii)***, Editura Eminescu, Bucureşti, 1985.
- Pompiliu Constantinescu, „Tudor Arghezi”, studiu reprodus în ***Scrieri***, vol. I-IV, Editura Minerva, Bucureşti, 1967-1972.
- Ov.S. Crohmălniceanu, ***Literatura română între cele două războaie mondiale***, Editura Minerva, Bucureşti, 1972.
- Vladimir Streinu, ***Eminescu, Arghezi***, Editura Eminescu, Bucureşti, 1976.

Structuri literare recurente

Teme fundamentale

Tema făuririi creaţiei artistice (îndeosebi a poeziei ca artă a cuvântului) este definitorie pentru T. Arghezi — un adevărat *poëta-faber* (poetul-artizan, truditor), meşteşugar de reprezentări sensibile în veşminte literare îndrăzneţ-înnoitoare. Tema efortului creator de durată (*„frământate mii de săptămâni”*), care asigură prefacerea materiei inspiratoare primare în *„versuri şi-n icoane”*, este dezvăluită încă din poemul *Testament*, care inaugurează volumul debutului cu titlu sugestiv, *Cuvinte potrivite*, născute din graiul simplu, ţărănesc şi mlădiate pe măsura ideilor şi a sentimentelor artistului novator.

Tema inspiraţiei religioase a poeziei existenţial-filosofice s-a potrivit personalităţii contradictorii a artistului, sfâşiat mereu între *„credinţa”* şi *„tăgada”*, exprimate în raport cu manifestarea divinului în lumea fenomenală, şi a generat poezia liturgică a *Psalmilor* (în număr de 16), dintre care cei mai cunoscuţi rămân primii 11 din volumul *Cuvinte potrivite*. Oscilând el însuşi între viaţa laică şi cea ascetică (a fost, pentru un timp, monah la mănăstirea Cernica), Arghezi şi-a conceput *Psalmii* ca pe nişte dialoguri imaginare între creatorul uman şi cel divin, *„robul”* cerându-i cu disperare *„Domnului”* să-i mântuie ezitările şi contradicţiile, dându-i semne palpabile despre existenţa sa.

Tema iubirii ca formă a cunoaşterii şi a plenitudinii umane decurge din voinţa proteică (mereu schimbătoare) a artistului liric de a cuprinde cu mintea şi cu trupul toate orizonturile cunoaşterii (*„Eu am dorit de bunurile toate”*), din multitudinea cărora a imaginat două ipostaze ale perfecţiunii: **dumnezeirea** (simbolul celest) şi **miracolul iubirii** (simbolul teluric), constituind promisiuni ale extazului mistic şi erotic resimţit cu aceeaşi fervoare. Faptul că poetul — tânăr sau bătrân (Arghezi şi-a scris cele mai sensibile poeme de dragoste la vârsta senectuţii) — n-a renunţat la frenezia trăirii intense a sentimentului împlinirii erotice este confirmat în versul emblematic din poemul *Cântare* (*„Şi suntem, pretutindeni, alături, amândoi”*), ca şi în cel metaforic (*„Pe care te-am purtat brăţară la mâna casnic-a gândirii”*), sugerând calitatea femeii de a înfrumuseţa viaţa bărbatului iubit ca pe un giuvaier de preţ (vers citat din *Psalmul de taină*). M. Eminescu, T. Arghezi, L. Blaga, V. Voiculescu, Nichita Stănescu sunt mari poeţi români care au eternizat sentimentul iubirii prin opera lor.

Tema grotesc-tragică a universului carceral şi a umanităţii decăzute. Volumul *Flori de mucigai* (1931), care denotă maturizarea mijloacelor artistice de exprimare a universului tematic

Motive adiacente

Motivul universului miniatural (**domestic**), după modelul parodiilor lui George Topîrceanu, pune în evidenţă plăcerea artistului matur de a redeveni sufleteşte copilul de altădată (ca în ciclul intitulat chiar *Copilăreşti*), de a resimţi întreaga bucuria jocului şi libertatea de a se manifesta în deplin acord cu imaginaţia sa. În poeme precum *Cântec de adormit Mitzura, Marină, Chemarea, Miez de noapte* (din *Cuvinte potrivite*), în volumul *Versuri de seară*, în ciclurile numite *Buruieni* sau *Mărţişoare* ori în prozele din *Cartea cu jucării*, Arghezi se întoarce bucuros în mijlocul naturii şi al micilor vietăţi care au „harul” de a se regenera perpetuu, se solidarizează cu ograda domestică şi cu universul natural mărunt, ale căror secvenţe componente înfăţişează: calmul şi ingenuitatea spaţiului casnic, germinaţia şi sporirea — în variate specii — a regnului vegetal şi animal, armonia familială, erosul conjugal, înfrăţirea naturii cu omul, ambianţa bucolic-rurală. Poetul **desolemnizează** momentele existenţiale trăite în mijlocul firii (chiar şi moartea), le prezintă în dimensiuni firești şi într-un limbaj familiar, aproape glumeţ (aşa cum procedează în sugerarea temei grave a morţii transpuse în jocul *„viclean” de-a v-aţi ascuns*).

Motivul luptei aprige pentru cunoaştere asociază, în personalitatea umană, trei ipostaze mitice: efortul herculean al titanului Atlas, curajul lui Prometeu şi încăpăţânarea lui Sisif. Poetul modern îl vede pe om încordându-se în lupta pe viaţă şi pe moarte cu natura, târându-se prin şesuri, urcând în piscuri, zdrobindu-se de stâncile-obstacole, săpând pământul şi netezind potecile înguste, *„strâmte”* căi de acces spre vârfurile visate. În unele poeme *(Psalmi, Între două nopţi, Două stepe),* actul cunoaşterii este identificat cu vânătoarea, preistorica îndeletnicire sacră, în care omul înfruntă capcanele naturii şi fiarele, învăţând să lupte pentru supravieţuire. Însăşi căutarea înţelesurilor existenţei divine se realizează în termenii specifici ritualului cinegetic: *„Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere / Şi te pândesc în timp, ca pe vânat; / Să văd: eşti şoimul meu cel căutat?...” (Psalm — Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere...).* Făuritorul de bunuri materiale şi spirituale devine simbolul cunoaşterii umane în sens arghezian, căci pentru el **fapta** valorifică în mod concret dimensiunea abstractă a **contemplaţiei**.

Motivul filosofic al meditaţiei asupra timpului este o constantă a liricii româneşti clasice şi moderne, dar, în viziunea arghezian, aceasta capătă conotaţii aparte: fie că poetul, care suferă din pricina spaţiului închis, simte şi limitarea

arghezian, transcrie, în forme lirice, experiența dramatică traversată de poet în celula închisorii Văcărești și, totodată, dezvăluie abandonarea celor condamnați unei deznădejdi mute și impulsurilor primare. Viața constrângerilor specifice închisorii se înfățișează ca o coborâre în **infernul omenesc**, la porțile căruia indivizii damnați (hoții, criminalii, vagabonzii, mutilații, anormalii, prostituatele) abandonează orice speranță și lasă deoparte veșmintele amăgitoare ale civilizației, în poeme ca: *Dimineața, Cina, Galere, Convoiul, Morții, Streche, Pui de găi, Ucigă-l toaca.* Limbajul acestor texte grotesc-tragice este savuros și pitoresc, obținut de Arghezi prin introducerea **cuvintelor argotice** specifice lumii interlope a delincvenților și a condamnaților politici, expresivitatea termenilor încifrați decurgând din transpunerea unei realități crude într-un imaginar demonic și frust licențios.

Tema creației civilizației omenești este prezentă în **lirica sociogonică,** în accepția lui T. Vianu, cu valențe mitice și vizionare, din volumul *Cântare omului* (1956), adevărată epopee a biruinței ființei inteligente asupra universului, alcătuită din mai multe cânturi (ode) închinate capacității mentale și trudei fizice umane de a lua în stăpânire lumea înconjurătoare. Înseși titlurile episoadelor poematice *(Umbra, Nicio silabă-ntreagă, Împlinire, La stele, Flacăra păzită, Născocitorul, Mâna lui, Nunta, Rânduiala, Temeiul ni-i frăția, Cel ce gândește singur)* prefigurează evoluția omului în timp, de la treapta făpturii primitive la aceea a ființei care raționează prin intermediul *„giuvaerului ascuns ce nu se vede"* — gândirea —, perfecționându-se și rafinându-se pe sine odată cu progresele cunoașterii. Dar etapa lui **homo cogitans** (gânditorul) nu este suficientă până când nu acționează și în ipostaza de **homo faber** (meșteșugarul), cel care *„a născocit"* uneltele și a învățat să le mânuiască spornic în folosul întregii comunități. Istoria progresului civilizației este una a efortului continuu depus într-un dublu sens: **cunoaștere** și utilizare a tainelor cosmosului, alături de **autocunoaștere** a realelor posibilități de afirmare a sinelui omenesc inepuizabil: *„E țara lui pământul și l-a-mpletit cu cerul* [...]. *Și, în sfârșit, urmașul lui Prometeu, el, omul, / A prins și taina mare, a tainelor, atomul..." (Cel ce gândește singur).*

Tema protestului, a invectivei și a revoltei sociale dezvăluie un Arghezi spirit lucid și contestatar, care intentează un proces moral societății contemporane, transformat într-un rechizitoriu al întregii condiții umane, în multe poeme de angajare socială din *Cuvinte potrivite (Belșug, Plugule, Caligula, Blesteme),* în volumele de versuri *Flori de mucigai* (1931), *Stihuri pestrițe* (1957), în pamfletele versificate din ciclul *1907 — Peizaje* (1955), dar și în volumele de proză *Icoane de lemn* (1929) și, mai ales, *Poarta neagră* (1930).

impusă de timpul măsurabil, care îi taie avânturile și le golește de semnificații: *„Când am plecat, un ornic bătea din ceață rar, / Atât de rar că timpul trecu pe lângă oră" (Despărțire);* fie că are curajul să asocieze durata eternă, **vecia** (sau la plural, **vecii**), și clipele intense ale **orei** omenești: *„Aș putea vecia cu tovărășie / Să o iau părtașa gândurilor mele..." (Psalm — Aș putea vecia cu tovărășie...");* fie că, în ceasul plenar al așteptării iubitei ideale, cele două coordonate temporale (cosmice și umane) să se împace, vremea dând impresia că stă în loc: *„Orele și-au împletit / Firul lor cu firul mare" (Melancolie).* În *Blesteme*, cel care rostește imprecația are puterea magică de a încetini ritmurile timpului, construind o viziune de coșmar a duratei dereglate: viața *„bolește"* din pricina vremii *„bătrâne"*, ziua *„șchioapătă cu luntrea dogită"*, care s-a înțepenit în ore *„gigantice"* și secunde *„nemărginite"*.

Motivul confruntării omului cu moartea presupune trei atitudini distincte: spaima de necunoscutul profilat dincolo de ființă *(Duhovnicească, Târziu de toamnă, Pe ploaie, Prigoana);* acceptarea sfârșitului ca pe un dat firesc al vieții concepute în sens mioritic, unde fenomenul dispariției este văzut ca un joc menit să-i obișnuiască pe cei tineri cu ideea plecării bătrânilor dintre cei vii la sorocul tainic al firii *(De-a v-ați ascuns, Deșărtăciune, Poarta cernită);* tăria morală de a contrapune pragului biologic de neocolit faptele vieții — bucuria de a trăi în sine, dragostea, vitalitatea trupului și a spiritului, procreația și creația *(Niciodată toamna..., De ce-aș fi trist?).*

Revelator pentru acest grav motiv existențial și literar este poemul *Duhovnicească* din volumul *Cuvinte potrivite*, un text liric singular în creația arghezian prin forța de a da expresie sentimentului de frică paroxistică în fața morții. Bătaia lugubră *„în fundul lumii"* poate fi semnul morții apropiate, anunțate de *„cineva"* fără chip și nume, care se apropie de ființa înspăimântată, *„fără lumină, / Fără lună, fără lumânare"*. Moartea nu poate fi descrisă ca o apariție, ci este resimțită ca o prezență apăsătoare sugerată prin **categorii negative** aglomerate în ample enumerații: *„Cine calcă fără somn, fără zgomot, fără pas, / Ca un suflet de pripas?..."*

G. Călinescu remarcă forța halucinatorie a extinderii spaimei omenești de moarte la nivel cosmic, universul întreg temându-se de un deznodământ escatologic (sfârșitul lumii): *„Ne aflăm într-un mediu restrâns, concret, dilatat deodată în accepție cosmică. Întristarea comună în fața decrepitudinii se preface în teroare mistică, procesul de dezagregare e adunat repede pe o durată scurtă cu înfățișarea unui sfârșit al lumii"* (*Istoria literaturii române…*, 1982). Comună cu poemul *De-a v-ați ascuns* este imaginea morții prezentate ca o *„plecare"* din universul familial, gospodăresc și din cel natural, **drama domestică** prefigurând **apocalipsul final.**

Denotația și conotația. Sensurile cuvintelor în context

Definiție. Termenul **denotație** se află în opoziție cu acela de **conotație** și are în vedere înțelesul clar, precis al unui cuvânt. El definește realitatea la care se referă cuvântul, reprezentând sensul lui propriu, de bază, menționat primul în dicționarele explicative.

Caracterizare. Sensul denotativ implică proprietatea termenilor și definește integral limbajul tehnico-științific, pe cel juridic-administrativ, dar numai parțial pe cel cotidian, în stricta lui destinație de comunicare și de informare exactă. Indiferent de utilizările cuvintelor în context și de atitudinea subiectivă a vorbitorilor față de obiectele desemnate de acestea, există o *semnificație stabilă,* de natură *intelectual-cognitivă*, legată de proprietățile *esențiale* și *generale* ale clasei de referenți, mai precis, ceea ce se înțelege prin denotație.

Definiție. Termenul **conotație** reprezintă totalitatea *sensurilor figurate* pe care le poate dezvolta un cuvânt, în funcție de context, individualizând fie obiectele în sens larg, fie conținuturile abstracte la care se referă. Conotațiile se creează prin lanțuri sinonimice (**polisemia** cuvintelor), sugestii metaforice ale limbajului, asocieri neobișnuite de semnificații, chiar prin abateri inovative de la înțelesurile de bază (mai ales în poezia neomodernistă și postmodernă). Conotația poate fi definită și ca un ansamblu de *asocieri cognitive și afective* realizate în mintea unui cititor sau a unui ascultător de un cuvânt, o sintagmă, un enunț, în funcție de intenția emițătorului și de informația culturală ori de gustul estetic ale receptorului.

Caracteristici. Există patru tipuri de conotații: *individuală, colectivă,* legată de *proprietățile* unui obiect ori de *însușirile* unei ființe, legată de *convenții sociale* și de *mentalitățile unei colectivități,* dar putându-se modifica în timp. Se poate vorbi de o conotație oarecum consacrată prin repetiție, dar există și elementul conotativ de maximă noutate, care atrage atenția lectorului sau auditoriului. Limbajul artistic este cel mai spectaculos, inovând mereu în privința atribuirii unor sensuri nebănuite cuvintelor. În consecință, conotația formează **clasa de valori cea mai eterogenă a semnificantului** unui cuvânt.

Definiție. Caracteristici. Exemple. Sensul oricărui cuvânt nu se poate stabili în afara *contextului,* care este capabil să-i modifice semnificația. Astfel, cuvintele *cald* și *subțire* își variază sensul în funcție de vecinătatea unor substantive diferite: *fier cald* (încins), *pâine caldă* (proaspătă), *respirație caldă* (fierbinte), *anotimp cald* (vara), *îmbrăcăminte caldă* (groasă, călduroasă), *țările calde* (cu temperaturi ridicate), *privire caldă* (afectuoasă), *vorbe calde* (tandre), *știri calde* (recente, de ultimă oră); *ac, ață subțire* (de grosime mică), *obraz subțire* (delicat), *talie subțire* (zveltă), *pânză subțire* (fină), *haine subțiri* (ușoare), *scriere subțire* (cu litere fin conturate), *tuburi subțiri* (înguste), *siluetă subțire* (slabă), *om subțire* (distins, manierat), *zâmbet subțire* (ironic), *replică subțire* (nesigură, inconsistentă), *pregătire subțire* (nesatisfăcătoare, superficială), *vopsea subțire* (diluată) etc.

Câmpurile lexicale desemnează arii în interiorul unui *câmp conceptual:* câmpul numelor de rudenie, al termenilor cromatici, al denumirilor de locuințe sau de instituții etc. Există scriitori care își selectează cuvintele din anumite câmpuri lexicale: „intelectualiștii" preferă câmpul abstractelor (mai ales neologice) din domeniul vieții spirituale (precum I. Barbu, Camil Petrescu etc.), în timp ce scriitorii realiști preocupați de viața satului manifestă preferință pentru câmpul lexical al îndeletnicirilor și al obiectelor rurale, iar câmpul numelor de culori va deveni predilect pentru „descriptiviștii" pasteliști (V. Alecsandri, G. Coșbuc) și pentru simboliștii de tip vizual (G. Bacovia); O. Goga și T. Arghezi, în lirica de factură existențial-filosofică, utilizează termeni aleși din lexicul religios etc.

Exerciții. Aplicații

1. Identificați, în textul literar studiat, cuvintele folosite cu sens denotativ sau conotativ.

2. Fixați, cu ajutorul DEX-ului, înțelesurile conotative ale cuvintelor: *bun, dulce, frumos, mândru, tare, urât, ușor.* Alcătuiți enunțuri cu fiecare.

3. Scrieți un text strict informativ despre un fapt (real sau imaginar); rescrieți-l într-un stil literar, stabilind valorile denotative și conotative ale cuvintelor folosite.

4. Stabiliți sensurile conotative ale termenilor subliniați din aprecierea critică următoare: *„Eugen Ionescu iubea România cu o dezamăgire compactă, o dezamăgire vehementă pusă în complexe, tradusă în fraze memorabile* […]. *În spiritul său rebel a stat întotdeauna pitit un spirit metafizic și un creator cu imaginația în fierbere"* (E. Simion, *Tânărul Eugen Ionescu*).

„Vieții nu i-am rămas dator niciun gând, dar i-am rămas dator viața toată”

Lucian Blaga

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
și nu ucid
cu mintea tainele ce le-ntâlnesc
în calea mea
în flori, în ochi, pe buze ori morminte.
Lumina altora
sugrumă vraja nepătrunsului ascuns
[...]
dar eu,
eu cu lumina mea sporesc a lumii taină —
și-ntocmai cum cu razele ei albe luna
nu micșorează, ci tremurătoare
mărește și mai tare taina nopții,
așa îmbogățesc și eu întunecata zare
cu largi fiori de sfânt mister
și tot ce-i ne-nțeles
se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari
sub ochii mei —
căci eu iubesc
și flori și ochi și buze și morminte.

Comunicare orală interactivă

1. Explicați antiteza dintre categoriile verbale negative (*nu strivesc*, *nu ucid*, *sugrumă*, *nu micșorează*) și cele pozitive (*sporesc*, *mărește*, *îmbogățesc*, *se schimbă*, *iubesc*). Stabiliți, în context, sensurile verbului *a iubi* pentru poet.
2. Citiți din *Trilogia cunoașterii* despre conceptele de *„cunoaștere paradisiacă”* și *„luciferică”*, analizând, pe grupe de lucru, semnificațiile pe care le acordă filosoful acestora; confruntați-vă ideile, polemizând.
3. Urmăriți maniera specifică folosită în transpunerea operată de scriitor dinspre conceptul filosofic către imaginarul poetic; explicați polisemia cuvântului *„lumina”* în limbajul artistic blagian; dați exemple pentru fiecare sens.

Coordonate ale vieții și operei

Lucian Blaga reprezintă, alături de Ion Barbu și de Tudor Arghezi, cea mai complexă personalitate poetică a perioadei interbelice.

S-a născut la 9 mai 1895, în satul Lancrăm, lângă Sebeș, din județul Alba, într-o familie de intelectuali transilvăneni, tatăl fiind preot. El va scrie mai târziu un poem dedicat spațiului natal și intitulat chiar ***9 Mai 1895***, inclus în volumul ***Nebănuitele trepte***, din 1943:

„Sat al meu, ce porți în nume
sunetele lacrimei...”

Copilăria sa a fost marcată, vreme de patru ani, de incapacitatea de a vorbi. El însuși va comenta această mutenie inițială în jurnalul intitulat ***Hronicul și cântecul vârstelor***.

Momentul dramatic va fi evocat într-un celebru ***Autoportret***, în care se va compara cu imaginea enigmatică a unei „*lebede*". Evident că imaginea metaforică nu se referă doar la mutenia infantilă, ci și la interiorizarea lirică, la elocvența întoarsă în sine a celui care își urzește creația din firele gingașe ale cuvintelor: „*Lucian Blaga e mut ca o lebădă...*"

A studiat în cele mai bune școli și licee din Sebeș, Brașov, Sibiu și la Universitatea din Viena. La Liceul „Andrei Şaguna" din Brașov, a avut profesori deosebiți, printre care s-a numărat chiar unchiul său, Iosif Blaga, autorul primului tratat românesc despre dramaturgie, ***Teoria dramei***. A făcut studii paralele de teologie și filosofie la Sibiu și la Viena, obținând doctoratul Universității din capitala fostului Imperiu Habsburgic. După o carieră diplomatică (1926-1939), a urmat una didactică, fiind profesor de filosofia culturii la Universitatea din Cluj, mutată temporar la Sibiu în anii ce au urmat Dictatului de la Viena. În 1948, autoritățile staliniste l-au îndepărtat brutal de la catedră, fiind regretat atât de colaboratori, cât și de către studenți.

Membru al Academiei Române din 1937, când a rostit discursul de recepție intitulat ***Elogiul satului românesc***, L. Blaga a putut fi angajat la filiala din Cluj a Institutului de Istorie și Filosofie al Academiei. A decedat în mai 1961, luna morții coincizând cu cea a nașterii, fiind înmormântat în Lancrămul natal, „*sat de lacrimi fără leac*".

Lucian Blaga reprezintă **cazul unic în literatura română** când **un mare poet a fost dublat de un mare gânditor**, care și-a elaborat un sistem filosofic coerent. Totodată, s-a afirmat și în dramaturgie, estetică, publicistică și în memorialistică. Activitatea sa poetică a fost precedată de o scurtă perioadă de preocupări în

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Primul vers al poemului-manifest estetic a dat și titlul acestuia, relevând dorința autorului de a nu diminua tainele lumii printr-o descifrare rațională, ci, dimpotrivă, de a le amplifica prin creația sa. Verbul în formă negativă „*nu strivesc*" este folosit în sens metaforic și destăinuie refuzul programatic al lui Blaga de a fi părtaș la diminuarea minunilor universului cunoscut prin excesul de raționalism. Poetul preia aserțiunea gânditorului, conform căreia este negată putința cunoașterii „*paradisiace*" de a atinge esențele fenomenale. Pentru criticul interbelic Pompiliu Constantinescu (în volumul *Figuri literare*, București, 1939), substratul comun al liricii blagiene este **cerebralitatea**, motiv pentru care exegeții au și integrat-o în categoria **poeziei conceptuale**. În consecință, însușirile ei majore sunt idealismul filosofic, valențele expresioniste, imagismul violent (al primelor volume, abandonat ulterior), panteismul asociat unui **tradiționalism de factură estetică**, nu istorică, versificația liberă și aritmică.

Scriitorul și filosoful Lucian Blaga converg în opinia că rațiunea umană este insuficientă și chiar capabilă să distrugă misterul cunoașterii. În consecință, poetul își propune „*să nu ucidă cu mintea*" tainele pe care le-a cunoscut în existența sa. Enumerația metaforică „*flori, ochi, buze ori morminte*" este precedată de reluarea conjuncției coordonatoare copulative „*și*". Repetiția conjuncțională particularizează fiecare termen și îi subliniază importanța egală cu a celorlalți deja menționați. Metaforele în lanț reunesc principalele domenii ale activității cognitive umane: **spațiul natural** („*flori*"), **universul spiritual** („*ochi*"), **cel al rostirii semnificante** („*buze*"), **experiența vieții** și cea finală, **a morții**, („*morminte*"), cu care se va confrunta cândva și poetul. De remarcat faptul că orizontul cunoașterii constituie mereu o enigmă pentru om. Blaga este și adeptul **filosofiei panteiste**, care postulează ideea că existența poate fi considerată o curgere perpetuă, că formele universului decurg unele dintr-altele, că moartea nu este contrariul vieții, ci doar un stadiu necesar al duratei umane și al devenirii universale.

Poetul recurge la o antiteză între experiența sa literară și de cunoaștere a lumii în raport cu actul creator, așa cum l-au conceput predecesorii sau contemporanii lui. Capacitatea artistică, harul, forța inspiratoare și originalitatea poetică sunt reunite în termenul preferat de Blaga, și anume „*lumina*". **Metafora luminii** nu se referă la capacitatea omului de a înțelege și de a explica fenomenalitatea înconjurătoare, ci la posibilitatea de a reflecta în conștiința sensibilă această realitate, de a construi mental un univers imaginar care să-l îmbogățească pe cel deja existent. Astfel, cuvântul polisemantic „*lumină*" are cel puțin **cinci accepții** în lirica autorului: aceea **de conștiință**, **de creativitate**, **de revelare a misterelor**, **de comunicare a mesajelor artistice** și **de iubire spiritualizată**. Scriitorul se delimitează de poeții de tip raționalist, care și-au făcut din luciditate o metodă și chiar un cult. Blaga susține că astfel de artiști nu numai că nu au reușit să descifreze „*nepătrunsul ascuns*", dar chiar îi „*sugrumă*" farmecul. În antiteză cu aceștia, poetul își propune să depășească, să transceadă metoda rațională, îmbogățind „*corola de minuni a lumii*" cu tainele propriilor revelații intelectuale, realizate prin intermediul cunoașterii „*luciferice*". Scriitorul recurge la **o comparație amplă**, menită să explice simbolic metoda lui specifică de investigare a lumii și de înțelegere a secretelor acesteia: așa cum luminozitatea difuză a lunii nu identifică obiectele aflate sub razele ei, ci le dilată contururile, dându-le forme nebănuite, tot

astfel eul poetic blagian sporește necunoscutele lumii *„cu largi fiori de sfânt mister”*. Autenticul creator nu numai că întreține misterul deja existent, dar chiar îi amplifică dimensiunile și îl potențează prin diversificarea aspectelor receptate: *„și tot ce-i ne-nțeles / se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari”*.

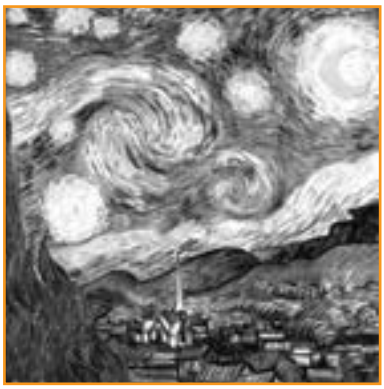
În finalul poemului, Blaga justifică propria capacitate de a îmbogăți experiența privind revelarea misterelor prin faptul că el cunoaște și *„iubește”*, așadar identificându-se cu toate formele de manifestare a lumii vii. Chiar și experiența morții, sugerată prin metafora *„morminte”*, îi devine familiară și nu îl înspăimântă, pentru că moartea nu se opune vieții, ci o continuă în alte forme, care, laolaltă, se armonizează în universul inepuizabil.

Versificația blagiană nu se supune schemelor prozodice clasice. Versurile sunt voit aritmice și inegale, caracterizându-se prin două procedee sintactice: **cel al enumerației conjuncționale** sau adverbiale, realizate prin *„și”* (cuvânt folosit fie cu valoare de conjuncție, fie de adverb de mod, echivalent lexical cu termenul „chiar”), și **cel al ingambamentului** (enjambamentului), reprezentând continuarea unei idei poetice în două sau mai multe versuri consecutive, fără a marca acest fapt prin vreo pauză. Versurile pot fi formate și dintr-un singur cuvânt, ce se încarcă, prin această singularizare, cu semnificații multiple. Ingambamentul generează efectul stilistic de continuitate a ideilor, de mișcare ondulată a frazei ample, cu pauze neașteptate, care nu țin seama de măsura strictă a versurilor. Ingambamentul și enumerarea conjuncțională asigură dicției poetice o înălțime egală în gravitate, o fluidizare a temelor și a motivelor abordate, fiind modalități versificatoare specifice **expresionismului literar**, mai ales celui german.

La nivel compozițional, arta poetică blagiană este alcătuită, precum majoritatea poemelor autorului, din două părți distincte ale unei ample comparații: astfel, **termenul concret** este menit să-l sugereze pe **cel abstract**, esențial, după cum noțiunea plurivalentă de *„lumină”* relevă și incandescența creației poetice.

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Pe baza lecturării suplimentare a poemelor din cuprinsul volumului publicat în 1919, concepeți un referat cu titlul: „Vitalitate existențială și artistică în *Poemele luminii* de Lucian Blaga”.
2. Pornind de la citatul: *„Omul, privit structural și existențial, se găsește într-o situație de două ori precară. El trăiește, de o parte, într-o lume **concretă**, pe care, cu mijloacele structural disponibile, **nu o poate exprima**; și el trăiește, de altă parte, **în orizontul misterului**, pe care însă **nu-l poate revela**. Metafora se declară ca un moment ontologic complementar, prin care se încearcă corectura acestei situații de două ori precare”* (s.ns.) (*Geneza metaforei*), elaborați un studiu de caz despre structura și rolul metaforei în lirica lui L. Blaga, analizând și modul particular de concepere artistică a câtorva poeme exemplificatoare.
3. „Poezia — formă de revelare și de amplificare a misterelor universale”; structurați un eseu argumentativ pe tema propusă, în care să reliefați rolul intuitiv și profund al cunoașterii artistice în general și al celei poetice în particular, din perspectiva gândirii blagiene.



Vincent van Gogh, *Noapte înstelată*

domeniul jurnalistic, când a lucrat ca redactor la revistele „Cultura”, din Cluj, și „Banatul”, din Lugoj. Fiind student la Viena, a reîntâlnit o fostă colegă de liceu, pe Cornelia Brediceanu, de care s-a îndrăgostit și pentru care a scris primele texte lirice. În consecință, volumul debutului, din 1919, ***Poemele luminii,*** este dedicat viitoarei sale soții. În același an, criticul literar Nicolae Iorga saluta astfel apariția volumului ***Poemele luminii***: *„În rândurile rărite îngrijorător ale cântăreților simțirii noastre de astăzi, fii bine-venit, tinere Ardelean!”* Următoarele volume de versuri se vor diferența de cel al debutului, integrându-se mai ales în curentele literare numite **tradiționalism** și **expresionism**: ***Pașii profetului*** (1921), ***În marea trecere*** (1924), ***Lauda somnului*** (1929), ***La cumpăna apelor*** (1933), ***La curțile dorului*** (1938), ***Nebănuitele trepte*** (1943).

Activitatea literară postbelică a lui Blaga este marcată, ca și la Arghezi, de scrierea celor mai frumoase poeme de dragoste și de meditație asupra senectuții: ***Mirabila sămânță*** (1960 — volum antum), ***Vară de noiembrie, Cântecul focului, Stihuitorul, Vârsta de fier, Corăbii cu cenușă, Ce aude unicornul*** (volume postume).

Creația filosofică blagiană este grupată în cinci trilogii: „a cunoașterii" (1943), „a culturii" (1944), „a valorilor" (1946), „cosmogonică" și „pragmatică" — ultimele două rămânând în stadiul de proiecte. Din trilogia „cosmogonică" a apărut doar studiul ***Diferențialele divine*** (1940), iar din cea „pragmatică", numai ***Aspecte antropologice*** (1948) și ***Ființa istorică*** (1966, postum).

Scriitorul și-a dovedit calitățile eseistice în volumele de aforisme intitulate: ***Pietre pentru templul meu, Discobolul, Elanul insulei***. Primul a apărut în 1919, în același an cu întâiul volum de versuri, marcând concordanța dintre creația poetică și cea eseistic-conceptuală aparținând autorului român.

Concepte fundamentale ale filosofiei blagiene: noțiunile de cunoaștere, stil și metaforă

Sistemul filosofic blagian este centrat îndeosebi pe problema cunoașterii și pe filosofia culturii. Cea dintâi se bazează pe două concepte originale, și anume: cunoașterea „paradisiacă" și cea „luciferică".

Dacă prima este considerată de tip logic și rațional, încercând să obiectiveze, în concepte, obiectul cunoașterii, pe care, astfel, doar îl aproximează, cea de a doua nu are drept scop cognitiv lămurirea misterului lumii, ci amplificarea, potențarea acestuia: *„Prin **cunoașterea paradisiacă*** (s.ns.) *se statornicesc pozițiile liniștitoare, momentele de stabilitate, permanența vegetativă și orizonturile, care nu îndeamnă dincolo de ele înseși, ale spiritului cunoscător.* [...] *Obiectul **cunoașterii luciferice*** (s.ns.) *este totdeauna un «mister», un «mister» care, pe de o parte, se arată prin semnele sale și, pe de altă parte, se ascunde după*

Paradis în destrămare

Portarul înaripat mai ține întins
un cotor de spadă fără de flăcări.
Nu se luptă cu nimeni,
dar se simte învins.
Pretutindeni pe pajiști și pe ogor
serafimi cu părul nins
însetează după adevăr,
dar apele din fântâni
refuză gălețile lor.
Arând fără îndemn
cu pluguri de lemn,
arhanghelii se plâng
de greutatea aripelor.
Trece printre sori vecini
porumbelul sfântului duh,
cu pliscul stinge cele din urmă lumini.
Noaptea îngerii goi
zgribulind se culcă în fân:
[...]
păianjeni mulți au umplut apa vie,
odată vor putrezi și îngerii sub glie,
țărâna va seca poveștile
din trupul trist.

Comunicare orală interactivă

1. Interpretați conținutul de idei al poemelor *Peisaj transcendent*, *Tristețe metafizică*, *Vrajă și blestem* din volumul *Lauda somnului*, corelându-le analogic cu aceeași viziune apocaliptică din *Paradis în destrămare*.
2. Comparați viziunea regresiv-spațială din *Pașii profetului* cu cea temporal-ancestrală (coborând spre *„obârșii"* și *„mume"*) din *Lauda somnului*, interpretând și sensurile cuvântului *„somn"* în accepția poetului.
3. Blaga a fost numit (pentru volumul *Lauda somnului*) cântărețul *„tristeții metafizice"*; motivați aprecierea critică și găsiți sursele acestui sentiment copleșitor trăit de poetul mistic (în sens de „inițiat" în misterele lumii). Organizați apoi o dezbatere și confruntați-vă opiniile pe tema indicată.

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Criticul literar George Gană, în *Opera lui Lucian Blaga*, apreciază că scrierea fundamentală a lui Blaga rămâne *Filosofia stilului*, din 1924, pe care o definește drept o apologie a curentului literar expresionist. Blaga însuși explică arta expresionistă în următorii termeni: *„De câte ori un lucru e astfel redat încât puterea, tensiunea sa interioară îl întrec, îl transcend, trădând relații cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de-a face cu un produs artistic expresionist."* Concluzia ar fi că un scriitor de factură expresionistă are sentimentul cosmosului, înțelege resorturile intime ale ordinii universale și încearcă să-i revele tainele. Din această relație a individului cu imaginea cosmocentrică rezultă **dimensiunea metafizică** a artei expresioniste. În fapt, Blaga a preluat din expresionism **relația permanentă a eului cu spațiul cosmic,**

Giovani Segantini, *Amanți la izvoarele vieții*

sentimentul metafizic, **esențializarea imaginilor lumii, cultivarea miturilor, vizionarismul, cultul pentru arhaic și primitiv, raportarea la formele originale ale lumii**, **regresiunea spre vegetativ**. George Gană consideră că în special volumele *Pașii profetului* și *Lauda somnului* sunt dominate de elemente expresioniste.

Trăsăturilor deja menționate li se mai adaugă: **frenezia dionisiacă** din poemul *Vreau să joc!*, **profetismul și viziunea apocaliptică** din poemele *Peisaj transcendent*, *Paradis în destrămare*, *Vrajă și blestem*, **contemplarea estetică** a formelor naturii în poemele *Stalactita*, *Noapte extatică*, *Învierea de toate zilele*. Același critic citat așază poemele *În lan*, *Vară*, *Viziune geologică* — din volumul *Pașii profetului* — printre cele mai reprezentative pentru imaginea regresiunii umane către existența larvară, spre gesturile și impulsurile primordiale ale ființei.

Una dintre cele mai valoroase exegeze dedicate lui Blaga este publicată în volumul *Literatura română și expresionismul*, aparținând lui Ovid S. Crohmălniceanu. Dacă, referindu-se la primele volume de versuri, criticul menționat vorbește despre **o concepție panistă** la Blaga, considerând-o drept o formă de manifestare a vitalismului expresionist, inspirat din filosofia lui Nietzsche, în volumele ulterioare, el semnalează o restrângere a perspectivei vitaliste și o amplificare compensatorie a meditației asupra morții. Contopirea cu natura nu se mai realizează într-o direcție **regresiv-spațială**, ci pe un fir **descendent al timpului**, coborând la *„obârșii"*, la *„mume"*, la tiparele ancestrale ale vieții. Impulsului frenetic manifestat în afară, eul poetic îi preferă acum retragerea în sine și în somnul conștiinței. Expansivitatea manifestărilor este înlocuită de intimitatea gândului, iar visul se substituie faptei concrete. Poetul reflectează la faptul că împărăția lui Pan, cea a miticei vârste de aur, și-a pierdut forța modelatoare și agonizează. Zeul însuși este bătrân și orb, iar păgânismul pe care îl simboliza a fost detronat de creștinism și înlocuit de o altă gnoză. Blaga are intuiția unei amenințări secrete ce planează parcă asupra întregii firi măcinate, ireversibil, de o boală latentă. Ca în poezia expresionistului austriac

semnele sale. Cunoașterea luciferică provoacă ***o criză*** *«în obiect», «criză» în sensul unei despicări care oprește obiectului echilibrul lăuntric. Prin cunoașterea luciferică se introduc în împărăția acestuia «problematicul», tatonarea teoretică, construcția, adică riscul și eșecul, neliniștea și aventura..."* (***Trilogia cunoașterii***, capitolul „Cunoașterea luciferică").

L. Blaga susține că, prin excesul ei de raționalism, cunoașterea „paradisiacă" reduce sau chiar împiedică accesul la esența obiectelor, pe când cunoașterea „luciferică" permite spiritului uman să înțeleagă cauzalitatea ascunsă, misterioasă a fenomenelor rămase neinteligibile pentru rațiune.

Conceptul fundamental al filosofiei culturii blagiene este acela de **stil**, care formează un ansamblu de trăsături determinate de factori ce acționează inconștient asupra mentalului comunităților omenești. Unul dintre acești factori îl reprezintă orizontul spațial și temporal, prin care se exprimă **viziunea colectivă** a unui popor asupra spațiului și a duratei. Specificul culturii românești este identificat cu „**spațiul mioritic**", reprezentând un orizont spațial definit prin noțiunea de „**plai**". Acesta constă dintr-o succesiune de deal și vale, așa cum rezultă din primele versuri ale ***Mioriței***. Blaga definește spațiul mioritic drept *„un orizont înalt, ritmic și indefinit, alcătuit din deal și vale"*. Determinarea spațială provoacă și **una morală**, caracterizată prin *„melancolia, nici prea grea, nici prea ușoară, a unui suflet care vrea «****să treacă dealul ca obstacol al sorții****»* (s.ns.) *și care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal și încă un deal, sau duioșia unui suflet care circulă sub zodiile unui destin ce-și are suișul și coborâșul, înălțările și cufundările de nivel, în ritm repetat, monoton și fără sfârșit"* (***Trilogia culturii***, studiul „Spațiul mioritic").

În sistemul filosofiei sale culturale (studiul „Geneza metaforei și sensul culturii"), Blaga integrează și noțiunea de **metaforă**, disociind-o în: **metaforă plasticizantă**, capabilă să numească obiectul fără să-i îmbogățească sensurile, și **metaforă revelatorie**, care nu se confundă cu figura retorică, ci încearcă **să reveleze un mister esențial** prin denumirea acestuia în cuvântul poetic cel mai adecvat.

Orice creație este, în concepția blagiană, o „metaforă", acest termen desemnând nu o simplă figură de stil, ci totalitatea modalităților prin care, într-o operă, chiar într-un întreg domeniu al spiritului, se configurează **o viziune a existenței**. Arta, în totalitatea ei, și chiar filosofia, mitologia, știința însăși, în latura ei teoretică, sunt pentru Blaga „metafore". Ele nu reflectă niciodată în mod obiectiv-adecvat esența lumii, cunoașterea omenească fiind „cenzurată", adică supusă unei „cenzuri transcendente", instituite de Marele Anonim (Dumnezeu? o forță numenală [care se referă la *numen*, esență cognoscibilă numai prin rațiune] în sine?) înainte de facerea lumii. Neputând cunoaște totul, omul este în stare, compensatoriu, să creeze, dar nu oricum, nici nelimitat. Creația absolută rămâne tot apanajul divinității și, ca atare, este rezervată Marelui Anonim. Creația umană este frânată, iar rolul de „frână transcendentă" îi revine stilului. Fiecare ins și orice popor pot crea doar în limitele unor „categorii stilistice" subconștiente („abisale"), formând laolaltă o ***„matrice stilistică"*** înnăscută. Aceasta diferențiază culturile naționale și individualizează metaforismul propriu fiecărei culturi.

Individualizarea implică „limitarea" care generează suferința de ordin metafizic. Dar tot ea, „matricea stilistică", determină specificul inconfundabil al valorilor care asigură unicitatea și grandoarea unei culturi, implicit ale civilizației și ale culturii românești.

G. Trakl, cu care Blaga se aseamănă, natura se înstrăinează în chip tainic de om, provocându-i acestuia chinuitoare neliniști și impresia de solitudine umană în univers. De aceea, poetul devine, în volumul *Lauda somnului* (1929), un **cântăreț al tristeții metafizice**, fiind copleșit de perspectiva vizionară a sfârșitului de lume.

Obsedat de ideea cataclismului final, el imaginează, în poezia *Paradis în destrămare* — publicată în volumul *Lauda somnului* —, o **viziune apocaliptică** destrămând spațiul paradisiac. Tema predilectă este descompunerea ordinii cerești și negarea tuturor simbolurilor biblice tradiționale. *„Portarul înaripat"* al raiului de altădată mai ține în mâini doar un ciot de spadă, lipsit de putere și de căldura primară a fierului incandescent (*„cotor de spadă / fără de flăcări"*); deși *„nu se luptă cu nimeni"*, el trăiește senzația înfrângerii produse de la sine; chiar și Edenul a fost atins de fenomenele îmbătrânirii și ale negației adevărului, căci *„serafimii"* au *„părul nins"*, iar revelațiile lor nu mai sunt ascultate de nimeni. Chiar dacă ființele sunt *„însetate"* de adevărurile firii, apele din fântânile cunoașterii s-au retras în adâncuri și *„refuză gălețile"* care să le aducă la suprafață; *„arhanghelii"* sunt obosiți și copleșiți de *„greutatea aripelor"*, diafanitatea lor materializându-se și căpătând consistența teluricului.

Termenul predilect în lirica blagiană — *„lumina"* — primește **conotații negative**, devenind un simbol al **stingerii universale**; *„îngerii goi"* își ascund nuditatea în noapte și coboară pe pământ. Căpătând fragilitate umană, ei ajung să simtă frigul, *„zgribulind"* ca orice ființă neputincioasă. Precum arhanghelii covârșiți de greutatea aripilor, îngerii dobândesc esență biologică și vor *„putrezi sub glie"*, ca pământenii. **Raiul decăzut** capătă consistența grea a țărânii, în care toate elementele vii se vor descompune, **spiritualitatea topindu-se în materialitate.** Din pământul care acoperă trupurile *„triste"*, apa vie a poveștilor *„va seca"*, punând capăt miturilor tradiționale referitoare la paradisul imaginar și la făpturile lui diafane.

Exerciții de reflecție și compoziții

1. „De la escatologia în viziune eminesciană la apocalipsa imaginată de L. Blaga prin negarea tuturor simbolurilor biblice tradiționale"; concepeți o paralelă literară între cei doi mari poeți pe această temă, evidențiind elementele convergente, dar mai ales modalitățile lor artistice diferite de a-și închipui sfârșitul lumii. Organizați apoi o dezbatere pe marginea celor mai originale lucrări.
2. „Sentimentul cosmicului, al ilimitatului și dimensiunea metafizică a artei expresioniste, în general, și a poeziei lui Blaga, în special"; structurați un eseu argumentativ cu acest titlu, referindu-vă mai ales la temele predilecte din volumele *Pașii profetului* și *Lauda somnului*.
3. „De la frenezia maximei exteriorizări la interiorizarea atitudinii lirice"; marcați, într-un studiu de caz, evoluția concepției literar-filosofice și a stilului poetic blagian.
4. Organizați, la nivelul clasei sau la nivelul ciclului de studiu (clasele a XII-a din liceul vostru), o microsesiune de referate științifice dedicate viziunii estetice, temelor majore și particularităților stilistice din universul liric blagian.

Cântecul spicelor

Spicele-n lanuri — de dor se-nfioară,
de moarte,
când secera lunii pe boltă apare.
[...]

O vorbă-şi trec spicele — fete-n văpaie:
secerea lunii e numai lumină —
cum ar putea să ne taie
pe la genunchi, să ne culce pe spate,
în arderea vântului?

Aceasta-i tristeţea cea mare a spicelor,
că nu sunt tăiate de lună,
că numai de fierul pământului
li s-a menit să apună.

Vincent van Gogh,
Culegătoarele de spice

Comunicare orală interactivă

1. Stabiliţi figurile de stil din versurile finale ale primului catren: *„Ca fetele cată, cu părul de aur, / la zeul din zare”* şi interpretaţi-le înţelesurile.
2. Citiţi şi interpretaţi, pe grupe de lucru, alte poeme aparţinând volumului postum *Cântecul focului*; puneţi în relaţie combustia sentimentală resimţită de poet cu semnificaţiile atribuite „focului” erotic.
3. Identificaţi şi argumentaţi paralelismul simbolic dintre elementele naturale şi etapele vieţii omeneşti în alte creaţii blagiene din volumul indicat.
4. Comparaţi lirica erotică scrisă de L. Blaga cu aceea aparţinând lui T. Arghezi şi observaţi, mai ales, similitudinile dintre cei doi sensibili autori: vigoarea imagistică, spiritualizarea trăirilor carnale, cerebralitatea notaţiilor poetice, *„lumina raiului”* erotizat fiind asociată cu însăşi geneza lumii.
5. Investigaţi, pe baza a două poeme scrise de I. Barbu şi L. Blaga, tipul de metaforă specifică artei literare a fiecăruia.

Argumentaţie. Problematizare. Conexiuni

Poemul are o structură prozodică mai apropiată de cea clasică, strofele fiind formate din trei catrene. Cezura versurilor se produce aproximativ la mijlocul acestora, fiind marcată grafic prin linie de pauză sau prin virgulă. Ca în lirica populară, predomină personificările, care umanizează formele naturale. Tema poetică o constituie **paralelismul simbolic** dintre adoraţia *„spicelor”* faţă de astrul nocturn, la lumina

Trilogia culturii
Studiul *„Spaţiul mioritic”* (1937)

[...] *Să numim acest spaţiu-matrice, înalt şi indefinit ondulat, şi înzestrat cu specificele accente ale unui anume sentiment al destinului: spaţiu mioritic. Acest orizont, neamintit cu cuvinte, se desprinde din linia interioară a doinei, din rezonanţele şi din proiecţiunile ei în afară, dar tot aşa şi din atmosfera şi din duhul baladelor noastre. Acest orizont, indefinit ondulat, se desprinde însă, ceea ce e mult mai important, şi din sentimentul destinului, din acel sentiment care are un fel de supremaţie asupra sufletului individual, etnic sau supraetnic. Destinul aci nu e simţit nici ca o boltă apăsătoare până la disperare, nici ca un cerc din care nu e scăpare, dar destinul nu e nici înfruntat cu acea încredere nemărginită în propriile puteri şi posibilităţi de expansiune, care aşa de uşor duce la tragicul hybris. Sufletul acesta se lasă în grija tutelară a unui destin cu indefinite dealuri şi văi, a unui destin care, simbolic vorbind, descinde din plai, culminează pe plai şi sfârşeşte pe plai. Sentimentul destinului, încuibat subteran în sufletul românesc, e parcă şi el structurat de orizontul spaţial, înalt şi indefinit ondulat. De fapt orizontul spaţial al inconştientului şi sentimentul destinului le socotim aspecte ale unui complex organic sau elemente care, din momentul nunţii lor, fac împreună un elastic, dar în fond inalterabil, cristal.* [...]

Sentimentele ciobanului [...] *iau adesea un caracter de adversitate faţă de plai, totuşi inconştient ciobanul rămâne solidar, organic solidar cu acest plai, în care el nu va schiţa niciodată un gest de evadare. „Spaţiul mioritic” face parte integrantă din fiinţa lui. El e solidar cu acest spaţiu, cum e cu sine însuşi, cu sângele său şi cu morţii săi. Când cântă, se întâmplă să iasă la lumină această solidaritate, ca în acel suprem cântec care s-a moştenit din veac în veac şi în care Moartea pe plai e asimilată în tragica-i frumuseţe cu extazul nunţii.*

Referinţe critice

Blaga simte o plăcere să scuture din pomul liricii sale fructele gândirii prea complicate, pentru a face poemul mai simplu şi imaginea mai transparentă.

[...] În spaţiul acesta edenic de vrajă vegetală, unde pomii dau în floare şi cerbii umblă melancolizaţi de iubire, există un pom interzis şi fructul lui nu trebuie cunoscut. Iubirea rămâne o stare de ispită (s.a.), *un adevăr nerelevat.*

[...] Poezia erotică a lui Blaga oscilează între emoţia pură şi poezia de cunoaştere, stând la egală distanţă de chiotul simţurilor şi de reflecţia amară. [...] Femeia din versurile lui nu are carne, are doar forme ce trimit gândul spre tiparele eterne. [...] În ciclurile ***Cântecul focului***, ***Corăbii cu cenuşă*** *şi în alte poezii, [...] Blaga este şi un poet al transparenţei. Bucolica lui este luminoasă, spaţiul în care sunt fixate reprezentările erosului e dominat de specii diafane. Materia cunoaşte un efort de purificare, elementele dense, opace devin — la dogoarea iubirii — translucide; plantele, gâzele participă la o mare simfonie albă. Am putea vorbi, în acest caz, de serafismul lui Blaga, comparabil cu acela din proza şi din poemele borealice ale lui Mihai Eminescu.*

Eugen Simion,
Scriitori români de azi, vol. II

Bibliografie

- Ion Bălu, ***Lucian Blaga***, Editura Albatros, Bucureşti, 1986.
- Ion Pop, ***Lucian Blaga — universul liric***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981.
- Eugen Simion, ***Scriitori români de azi***, vol. II, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1976.
- Eugen Todoran, ***Lucian Blaga, mitul poetic***, vol. I–II, Editura Facla, Timişoara, 1981–1983.

căruia îşi desăvârşesc pârguirea, şi feminitatea adolescentină, ce îşi formulează idealul sentimental. Poetul compară spicele coapte la lumina lunii cu fetele ale căror plete par *„de aur"*. Şi elementele vegetale, şi fiinţele tânjesc după *„zeul din zare"* (metaforă aliterativă), denumirea divinităţii fiind sinonimă cu imaginea perfectă a erosului. Blaga apropie spaţiul natural de civilizaţia umană şi îşi imaginează că, în cele două lumi — numai aparent distincte —, se produc aceleaşi paradoxuri existenţiale: astfel, spicele, *„învăpăiate"* de iubirea lor pentru zeul selenar, şi-ar dori să fie *„tăiate"* de razele acestuia *„în arderea vântului"*. Însă tristeţea destinului lor este marcată de faptul că spicele rămân indisolubil legate de ţărâna din care au răsărit, căci soarta le-a menit să fie tăiate numai *„de fierul pământului"*; aparţinând, prin rădăcinile lor, exclusiv teluricului, deci **materialităţii**, spicele vor să fie fecundate de razele lunii, năzuind la spiritualitatea celestă. Într-o manieră similară, Blaga doreşte să evidenţieze faptul că destinul omenesc este marcat de aceeaşi melancolie cauzată de **incompatibilitatea dintre ideal şi realitate**. Ca şi spicele, fiinţele adolescentine îşi făuresc din iubire o **proiecţie ideală**, pe care realităţile vieţii o vor contrazice mai târziu. Precum în lirica eminesciană, Blaga identifică existenţa cu dragostea, apropiind lumea telurică de cea astrală, sub semnul comun al atracţiei erotice. Şi în acest poem, apare termenul esenţial al liricii blagiene, *„lumina"*, identificat cu *„secera lunii"*, care simbolizează căldura şi luminozitatea corpurilor cereşti reflectate asupra Pământului, a formelor vegetale şi chiar asupra ritmurilor existenţei umane.

Comentând toate volumele de versuri ale lui Blaga apărute postum, criticul Eugen Simion apreciază că ele au aceeaşi tematică **erotic-spiritualizată**, asemenea liricii de senectute a lui Tudor Arghezi. Pentru cei doi mari artişti ai cuvântului, **iubirea rămâne un mister esenţial nerelevat**, pe care — aidoma preoţilor păgâni — îl veghează, fără să-l divulge, în calitate de iniţiaţi.

Exerciţii de reflecţie şi compoziţii

1. Consultând şi alte volume apărute postum din creaţia scriitorului (*Corăbii cu cenuşă*, *Ce aude unicornul*), reuniţi — într-un referat — temele şi motivele subiacente ale poeziei de senectute scrise de Lucian Blaga.
2. Iubirea ca stare de ispită, ca taină nerevelată în creaţia blagiană; elaboraţi un eseu argumentativ în care să evidenţiaţi concordanţa dintre cunoaşterea intuitivă a lumii fenomenale şi dragoste, care rămâne — în mişcarea sufletească a poetului — un mister sacramental.
3. De la serafismul anatomiei feminine ideale (în imaginarul eminescian) la transparenţa luminoasă a eroticii blagiene şi către simbolistica aurorală, purificată, a sentimentului de iubire adolescentină la Nichita Stănescu (*Sensul iubirii*, *O viziune a sentimentelor*, *În dulcele stil clasic*); elaboraţi un studiu de caz în care să argumentaţi perspectiva comună celor trei mari poeţi asupra femeii văzute sub chipul serafic al *„donnei angelicata"* — idealul renascentist al *„femeii ca un înger."*

Structuri literare recurente

Teme fundamentale

Panteismul — expresie a elanului frenetic dionisiac — este, ca și suflul profetic al operei lui Blaga, o consecință a vitalismului de sorginte expresionistă inspirat de filosofia lui Fr. Nietzsche. **Influența expresionistă** certă se produce odată cu publicarea volumului *Pașii profetului*, în care poetul construiește viziuni apocaliptice, transformă obiectul liric contemplat într-o proiecție subiectivă, renunță treptat la impresionismul senzațiilor trăite, în favoarea elementelor cu valoare de simbol care spiritualizează materia și, astfel, personalismul evoluează de la atitudinea limitativ-individuală la amploarea unui elan universal. **Panteismul** blagian, racordat la categoria ilimitatului și a cosmicului, s-a concretizat în trăirea însuflețită până la exaltare a pornirilor irațional, în simțul bucolicului din viziunea rustică, în tonalitatea metafizică a profetismului, în neliniștea tragică provocată de presentimentul morții întregului univers. Poezia lui Blaga dezvoltă și o **perspectivă mistică** (**inițiatică**) asupra lumii (sentimentul infinitului, al veșniciei, iscodirea semnelor și a misterelor cosmice, în *Poemele luminii*), asupra pământului roditor și a vegetației în expansiunea ei (în *Pașii profetului*), unde panteismul realităților fuzionează cu avântul dionisiac care descătușează forța umană de a trăi și de a crea. În volumele maturității artistice a scriitorului (*În marea trecere*, 1924, *Lauda somnului*, 1929), influenței **moderniste** (prin lirismul conceptualizant și verslibrism), celei **expresioniste** (prin relaționarea permanentă a eului cu spațiul cosmic, sentimentul metafizic, esențializarea imaginilor lumii, regresiunea spre vegetal și spre elementaritate, trăirea în acord cu impulsurile primordiale ale ființei) i se adaugă **profetismul și viziunea apocaliptică,** dar și **contopirea cu natura** prin regresiune temporală până la tiparele ancestrale ale vieții.

Poezia ca formă de revelare și de amplificare a misterelor lumii. Volumul *Poemele lumii* se deschide cu o artă literară în care este dezvoltată liric ideea că tainele, veritabile *„minuni"*, nu pot fi relevate printr-un demers cognitiv rațional, ci numai prin modalități intuitive de cunoaștere, așa cum este și sensibilitatea de tip artistic. Procesul creator este apropiat spiritual de extazul mistic, fiind și el o formă de inițiere care tinde să perceapă și să dezvăluie — în plăsmuiri estetice sensibile — esențele numenale (structurile ascunse) ale fenomenelor și ordinea lor secretă în devenirea cosmosului. Preluând din filosofia panteistă ideea **curgerii perpetue** a formelor universului, L. Blaga nu numai că *„nu strivește cu mintea"* tainele de nedescifrat, dar chiar își propune să le amplifice substanța inepuizabilă prin creația sa. Așadar, creativitatea poetică

Motive adiacente

Motivul luminii este definitoriu pentru înțelegerea modului în care acest poet-filosof încearcă, în felul său particular, să se apropie de esența lumii fenomenale și de *„tâlcurile"* destinului omenesc văzut ca o parte integrată întregului cosmic. Dacă, prin cunoașterea de tip raționalizant, mintea omenească aproximează înțelegerea rosturilor lumii și chiar poate *„să ucidă"* (să ascundă, să împiedice) perceperea mai profundă și în integralitatea semnificațiilor posibile a devenirii universale și umane, cunoașterii intuitiv-sensibile îi este îngăduit accesul spre marele Tot, în organicitatea ființării lui. Cunoașterii raționale Blaga îi asociază conceptul de *„metaforă plasticizantă"*, iar aceleia suprarațională — pe cel de *„metaforă revelatorie"*. Prin *„metafora revelatorie"* a **luminii,** ale cărei atribute concrete sunt intensitatea strălucirii și incandescența calorică, Blaga sugerează termenul abstract (tiparul), care este însăși **Poezia.**

Motivul iscodirii perpetue a tainelor lumii și a sensurilor încifrate ale producerii fenomenelor universale este și el fundamental pentru circumscrierea tipului de sensibilitate caracteristic acestui artist-metafizician. **A tâlcui** nu înseamnă a lămuri, nici a elucida, ci **a da de un rost mai adânc al lucrurilor,** verbul sugerând ispita de a vedea, în profunzime, tiparul matriceal al lumii. Există două modalități de a înțelege actul iscodirii în poezia blagiană: întâi, ca un mod de a găsi în obiect sufletul cosmosului, tiparul abstract camuflat în formele concrete de manifestare; apoi, în sens invers, ca o repopulare a modelului universal cu toate elementele unei materialități înnoitoare: *„Figura poetică e determinată de o dublă mișcare a imaginarului și de o dublă disponibilitate a spiritului care iscodește și se cuprinde în lucruri — și se lasă, în același timp, iscodit, încercat, împresurat de obiectele ce concentrează și ascund mecanismul existenței cosmice. Iscodirea* (s.a.), *pe care Blaga o sugerează în mai multe rânduri, devine o temă interioară privilegiată"* (E. Simion, *Scriitori români de azi*, vol. II, 1976). Poetul tânăr și nerăbdător, cel care presimte lucrurile în veșnică *„trecere"*, își acordă, la bătrânețe, răgazul să contemple nu devenirea, ci **procesualitatea** alcătuirii acestora (pârguirea roadelor pe câmp, creșterea vegetalelor și a pomilor înmuguriți, coacerea strugurilor în vii, înmulțirea speciilor de vietăți), devenind *„un poet al facerii"* (E. Simion, *op.cit.*).

Sentimentul tristeții metafizice este un motiv liric dominant în volumele antume *În marea trecere, Lauda somnului* și în primul dintre volumele postume, *Vârsta de fier*, scris sub influența războiului și a Dictatului de la Viena, Blaga identificând în manifestările omenescului și ale fenomenalității naturale numai semne premonitorii ale stingerii universale. În poeme

ajunge o formă de prelungire a misterului însuşi, care, în viziunea artistului, depăşeşte logica strictă a raţiunii bazate pe suma experienţelor descrise (*„cunoaşterea paradisiacă”*) şi reclamă saltul calitativ la pătrunderea pe o cale intuitiv-sensibilă în miezul cognitiv al lucrurilor (*„cunoaşterea luciferică”*), al cărei obiect esenţial rămâne misterul impalpabil.

Iubirea ca stare de ispită, ca taină etern nedezvăluită este şi ea o revelaţie pe care — aidoma unui preot păgân — poetul o veghează, fără s-o divulge, în calitatea sa de iniţiat. În evoluţia poeziei erotice blagiene, se remarcă trecerea de la faza conceptualizării emoţiei lirice (din creaţia de tinereţe) la etapa regăsirii trăirii plenare a sentimentului în cadenţa exprimării direct-senzoriale (la vârsta senectuţii). Energetismului debordant din primele două volume de versuri, care îl îndeamnă pe autorul plin de clocot vital să trăiască neîngrădit de vreo constrângere, îi corespunde **erosul revelat ca un mister păgân** prin ritualuri de consacrare. Iubita fără nume, identificată prin apelative cu valoare noţională şi afectivă (*„frumoaso”, „lumina mea”, „minunato”*), sugerează o **imagine prototipică a feminităţii**, asociată *„frumuseţii”* ideale şi *„luminii”* eterne. Blaga sesizează mişcarea imperceptibilă a lumii prin simţuri, prin starea de adormire a conştiinţei, prin somnolenţa amorfă şi trăirea pur vegetativă, la nivel instinctual, înrudită cu întrepătrunderea mecanică a regnurilor. În starea de beţie extatică, trupul bărbătesc *„zace în umbra unor maci”*, iar proiecţia feminină nu mai este dimensionată vizual, ci percepută auditiv, prin sonorităţi care se confundă cu cele ale naturii: *„Ea cântă. / Şi eu ascult. / Pe buzele ei calde mi se naşte sufletul” (În lan).*

Contemplarea estetică a formelor naturii coincide cu ceea ce Ovid S. Crohmălniceanu numeşte *„bucolismul universal anonim”* în opera lui Blaga, aflată sub semnul panteismului de sursă expresionistă (*Literatura română şi expresionismul*, 1978). Ca şi M. Eminescu, L. Blaga **nu e un pastelist** nici măcar în caracterul exterior şi cvasidescriptiv, de un imagism plin de metafore concrete, al cadrelor naturale, care, treptat, se vor interioriza, dezvăluind stări sufleteşti. Blaga are **un simţ metafizic al naturii**, îi transcende realitatea pur vizuală şi o percepe mai degrabă în ritmurile ei sonore, într-o congestionare a formelor concrete: pământul plin de seve şi de seminţe, vegetaţia în explozie germinativă, o faună variată în continuă mişcare sunt tot atâtea semne ale puterii universale creatoare. Poezia lui Blaga surprinde, mai ales în cele două cicluri poematice dedicate lui Pan din volumul *Paşii profetului*, perfecta îngemănare dintre formele naturale şi substanţa unică a divinului, din care iau naştere şi în care se reîntorc toate, inclusiv ipostazele omenescului, principiu aflat la baza concepţiei panteiste. **Cultul estetic al naturii** respinge reprezentarea descriptiv-exterioară şi încearcă să pătrundă intuitiv în misterul cosmic, în interiorul desfăşurării mecanismelor firii.

precum: *Peisaj transcendent, Tristeţe metafizică, Paradis în destrămare*, *Vrajă şi blestem*, Blaga intuieşte slăbiciunea ascunsă a unei lumi ameninţate nu numai în exterior, de un război iminent, ci şi în interior, de o boală latentă. Dacă, în *Lauda somnului*, dezolarea artistului avea o cauză interioară, în *Vârsta de fier*, motivul întomnării spiritului devine exterior, social: *„În Blaga — metafizicul — se trezeşte aici fibra profetică naţională. El cântă acum patria, Mureşul, istoria care vorbeşte prin tâlcuri, în fine, «timpul cetăţii», timp al absenţei şi al înstrăinării pe durata războiului între naţiuni”* (E. Simion, *op.cit.*).

Bucolismul atemporal şi anonim. O trăsătură caracteristică a poeziei de natură este asocierea ei cu **bucolicul**, aşadar, cu **imaginea satului.** Atribut al poeziei pastorale vechi, de la Teocrit la Vergiliu, adâncit de Petrarca în 12 poeme cu accente elegiace, trecând de la poezie la romanul pastoral (modelul rămâne *Arcadia* de Jacopo Sannazaro), **bucolicul** exaltă modul de viaţă idilic, din spaţiul rural aflat sub semnul armoniei naturii. Acesta exprimă, implicit, melancolia orăşeanului înstrăinat de fericirea simplă şi senină a vieţii de la ţară. În literatura română, prin traducerile din S. Gessner (poemul bucolic *Daphnis şi Chloe*) şi din Florian, încă din primele decenii ale veacului al XIX-lea, mulţi poeţi au resimţit influenţa bucolicului: Văcăreştii (mai ales Nicolae şi Iancu), Vasile Cârlova *(Înserarea)*, Ion Heliade-Rădulescu (în partea descriptivă a poemului *Zburătorul*), Mihai Eminescu, acela care foloseşte, într-un decor bucolic, **egloga** (poezia de factură pastorală şi idilică în decor campestru, alcătuind cadrul predilect de manifestare a unui sentiment erotic — în *Floare albastră*, *Sara pe deal* etc.). Specia bucolicului cunoaşte o dezvoltare aparte în lirica lui G. Coşbuc şi chiar o **reabilitare estetică** datorată **poeţilor tradiţionalişti:** Nichifor Crainic, Vasile Voiculescu, Ion Pillat, Adrian Maniu. Tudor Arghezi, un poet modernist complex, îşi plasează sub semnul bucolicului **poezia universului domestic**, în măsură să-i reliefeze ataşamentul pentru spaţiul rural şi pentru ritmurile sale existenţiale neschimbate de veacuri.

Pentru un tradiţionalist de factură expresionistă precum L. Blaga, spaţiul bucolic formează cadrul tihnei metafizice şi al apropierii fără angoasa specifică simbolismului de pragul neantului. Nu întâmplător, Blaga este autorul celebrului vers *„Eu cred că veşnicia s-a născut la sat”*, acel topos primordial şi sacru, în măsură să-l pună pe artist în relaţie cu *„ilimitatul”, „cosmicul”* şi cu *„absolutul”*, cele trei categorii fundamentale ale artei expresioniste. Din această relaţie a eului individual cu imaginea cosmocentrică rezultă **dimensiunea metafizică** a poeziei expresioniste. **Bucolismul blagian,** asociat **freneziei dionisiace** a trăirilor pline de vitalitate şi ardoare, se caracterizează prin: cultul pentru arhaic şi primitiv, raportarea la tiparele originare ale lumii, regresiunea spre vegetal (contopirea cu natura într-o direcţie regresiv-spaţială), contemplarea estetică a formelor naturii (în volumele *Paşii profetului*, *Lauda somnului*).

Exprimarea corectă și nuanțată: evitarea erorilor semantice și de expresie

Anacolutul

Definiție. Este o formă a discontinuității sau a rupturii logico-sintactice atât la nivelul propozițiilor, cât și la nivelul frazei. De regulă, se produce o întrerupere a construcției sintactice, urmată de o modificare în interiorul aceleiași unități sintactice, mai ales la nivelul **limbii vorbite.**

Caracteristici. Tipuri frecvente de anacolut, cu exemple: **a)** al cazului (*„El, iar privind de săptămâni/Îi cade dragă fata*", M. Eminescu); **b)** neconservarea persoanei pronominale sau verbale (*Eu, când am înțeles ce vrea de la mine, a fost imposibil să accept*); **c)** al inconsecvenței numărului (*„Dar, fiindcă te întorci* […], *lasă-ți butca să vină pe urmă și aideți cu noi!"*, P. Ispirescu); **d)** dezacordul formelor pronominale (mai ales al celor relative) și folosirea greșită a conjuncțiilor/locuțiunilor conjuncționale *(„Este o criză, care, ascultă-mă pe mine, că dv. nu știți, care, mă-nțelegi!"*, I.L. Caragiale).

Confuzia — atracția paronimică

Definiție. Este un tip de abatere constând în faptul că termenul mai frecvent în limbă îl atrage pe cel mai puțin cunoscut, substituindu-i-se acestuia.

Caracteristici. Confuzia dintre termeni are o dublă explicație: pe de o parte, structura paronimelor (*cvasiomonime* prin faptul că au forme aproape identice) și, pe de altă parte, necunoașterea exactă nici a sensului lor, nici a *etimoanelor* (a cuvintelor de origine, din care provin).

Exemple: *a investi* (a folosi o sumă de bani) — *a învesti* (a împuternici), *a colabora* (a conlucra) — *a corobora* (a consolida, a sprijini), *a (se) enerva* (a se înfuria) — *a inerva* (a forma, anatomic, rețeaua de nervi), *ori* (conjuncție disjunctivă; *sau, fie*) — *or* (franțuzism, conjuncție adversativă; *dar, însă*) etc.

Pleonasmul

Definiție. Constituie o repetiție de sens, în anumite condiții sintactice, și este o improprietate semantică prin redundanță.

Caracteristici și exemple. Există pleonasme **acceptate** (*mujdei de usturoi, a cronometra timpul..., caligrafie frumoasă, muncă laborioasă, culesul recoltei, harta mapamondului, planuri de viitor*) și **intolerabile** (*lucru prevăzut în vederea..., placă comemorativă dezvelită în memoria..., a aniversa un număr de ani, a se bifurca în două, a conviețui laolaltă, a reveni iar/din nou, autobiografia mea* etc.

Tautologia

Definiție. Abaterea presupune repetarea unei părți de propoziție sau chiar a unei propoziții întregi prin folosirea acelorași cuvinte, dar cu funcții sintactice diferite, având rolul de a sublinia o calitate și/sau o acțiune.

Caracteristici. Există tautologii **parțiale** (*„Tu* [codrule, n.ns.] *din tânăr precum ești/Tot mereu întinerești"*, M. Eminescu) și **totale** (*„Dealu-i deal și valea-i vale,/Mândra-i mândră până moare..."*, text folcloric).

Exemple: *„Ce e val ca valul trece"* (M. Eminescu); *„Femeia, tot femeie, zise Lăpușneanul zâmbind"* (C. Negruzzi); *„Eu îs bun, cât îs bun"* (I. Creangă).

Cacofonia

Definiție. Antonim al **eufoniei** (al pronunțării armonioase), această abatere constă într-o asociere neplăcută de sunete identice în silaba finală a unui cuvânt și în silaba inițială a celui imediat următor.

Caracteristici. În mod greșit, se apreciază că o cacofonie se înregistrează doar în reluarea consoanei *c* într-o succesiune de cuvinte. De fapt, cacofonia se extinde asupra tuturor sunetelor identice la debutul și la finala unor cuvinte care se succedă.

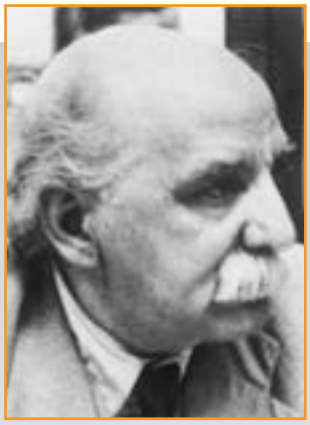
Exemple: *Te-am întrebat dacă cartea este a ei. Las la latitudinea ta rezolvarea problemei.*

Exerciții. Aplicații

1. Explicați anacoluturile din textul următor: *„Firește că moft, că nu poate pentru ca să dea nici patruzeci de milioane, și dumnealor, mă-nțelegi, lucru mare! parc-a apucat Dumnezeu de-un picior cu rapița care o să poată dumnealor pentru ca să ia două chile la pogon"* (I.L. Caragiale).
2. Alcătuiți enunțuri cu următoarele perechi paronimice, eventual consultând un dicționar explicativ: *arbitral/arbitrar, inveterat/învederat, a apropia/a apropria, eminent/iminent, a gira/a gera.*
3. Explicați următoarele pleonasme, alcătuind apoi enunțuri corecte: *averse de ploaie, a colabora împreună, dună de nisip, a solicita o cerere, recipisa de primire.*
4. Dați exemple de tautologii din opere literare studiate și explicați valoarea lor stilistică.
5. Extrageți, dintr-o pagină de ziar, toate cacofoniile înregistrate și corectați-le.

„Că vinovat e tot făcutul
Și sfânt, doar nunta, începutul”

Ion Barbu



Etapele creației barbiene

Atât în versurile publicate separat, cât și în cele două volume apărute între 1921 și 1930, se pot distinge trei etape ale evoluției lirice a scriitorului. Prima clasificare i-a aparținut chiar acestuia și a fost făcută în 1927, într-un interviu acordat publicistului Felix Aderca. Poetul își disocia creația chiar în patru momente, după curentul literar care l-a influențat preponderent în fiecare dintre ele: parnasian, antonpannesc, expresionist și șaradist (termen derivat de la scrisul încifrat al șaradei).

În 1935, apărea primul studiu consacrat autorului, datorat lui Tudor Vianu și intitulat ***Ion Barbu***. Criticul literar a redus etapele liricii barbiene la trei și împărțirea stabilită de el a devenit de atunci clasică.

1. **Etapa parnasiană** cuprinde versurile publicate timp de doi ani, între 1919 și 1921, în revista „Sburătorul”: ***Lava***, ***Munții***, ***Copacul***,

▶▶▶

Din ceas, dedus...

Din ceas, dedus, adâncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mântuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
În grupurile apei, un joc secund, mai pur.

Nadir latent! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor *invers* le pierzi
Şi cântec istovește: ascuns, cum numai marea,
Meduzele când plimbă sub clopotele verzi.

Comunicare orală interactivă

1. Explicați, prin câte două exemple minimum, plurisemantismul termenilor-cheie: *ceas*, *dedus*, *adânc*, *oglindă*, *mântuit*, *azur*, *grup*, *joc*, *pur*, *nadir*, *zbor*, *invers*, *cântec*, *istovește*, *ascuns*. Alegeți sensul potrivit în context.
2. Citiți și interpretați poezia *Timbru*, a doua artă poetică barbiană, corelându-i înțelesurile cu cele decelate în poemul *Din ceas, dedus...*
3. Citiți și comentați, pe grupe de lucru câte două poezii din celelalte două faze de creație literară a scriitorului (parnasiană și baladesc-orientală), care au precedat etapa ermetismului; confruntați ideile desprinse.

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Dintre toate influențele exercitate asupra liricii barbiene (parnasiană, baladescă, ermetică), G. Călinescu o stabilește drept pregnantă pe ultima, cea care îl și apropie mai bine pe autor de rigoarea și de lapidaritatea matematică: *„Poetul s-a ridicat la un ermetism veritabil, bizuit pe simboluri, într-o lirică de mare tensiune”*. Frecventând cenaclul „Sburătorul” și publicându-și multe poeme în paginile revistei aferente, Ion Barbu a fost

discutat şi de E. Lovinescu în capitolul *Poezia cu tendinţă spre ermetism* (din *Istoria literaturii române contemporane*). Criticul interbelic definea ermetismul ca pe *„o tendinţă de refulare a lirismului, fie prin abstracţia fondului, fie prin simple mijloace de expresie reţinută, discretă sau, de-a dreptul şi voluntar, torturată, eliptică, cu asociaţii de idei strict personale, ce transformă poezia într-un joc de cuvinte încrucişate".* Interferenţa poeziei cu matematica a fost explicată de poetul însuşi, încă din 1929: *„Oricât ar părea de contradictorii aceşti doi termeni la prima vedere, există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlneşte cu poezia* [...]. *Ca şi în geometrie, înţeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existenţă. Pentru mine, poezia este o prelungire a geometriei, aşa că, rămânând poet, n-am părăsit niciodată domeniul divin al geometriei."*

Chiar în epocă, poezia lui Barbu a fost acuzată de obscuritate în exprimare şi de încifrare a simbolurilor. Citându-i pe P. Valéry şi pe S. Mallarmé, Tudor Vianu atrăgea atenţia că nu trebuie confundată facilitatea lecturii cu valoarea textului propus, nici în sens opus, identificată dificultatea lecturii cu nonvaloarea lui, chiar cu acuzarea acestuia de obscuritate semantică. Tudor Vianu sublinia faptul că *„nu există un alt poet român care să spună mai mult în mai puţine cuvinte. Concizia este virtutea capitală a stilului său şi ar fi o gravă eroare să luăm drept lipsă ceea ce este numai lipsa prisosului."* Dificultatea înţelegerii poeziei barbiene este şi de natură filologică, el folosind un lexic aparte şi o sintaxă originală: predomină termenii ştiinţifici, îndeosebi din geometrie, neologismele au funcţii de epitete, căpătând semnificaţii mai greu accesibile; sintaxa poetului recurge la elipse, dislocări, inversiuni topice, anacoluturi, obligându-l pe lector să reconstituie coerenţa clasică a discursului liric. Aşadar, efortul de a înţelege poezia lui Barbu se explică prin cultura ştiinţifică a autorului ei şi prin *„extrema condensare"* a stilului său (Tudor Vianu).

Intuiţia matematică a lui Barbu cuprinde **o lume de esenţe ideale**, ce refuză să fie identificate în obiecte concrete. *„Jocul secund"* semnifică o asemenea combinaţie în câmpul fanteziei eliberate de tendinţele unei gândiri practice şi desfăşurate în zona simbolurilor ideale. Poezia devine **negaţia priorităţii concretului în lume**, sublimarea materialităţii în spirit, printr-un joc desfăşurat în plan imaginativ, nu în contingent, formând, aşadar, *„un joc secund"*. Ca şi în *Timbru* — cealaltă artă poetică barbiană — definirea actului creator, în genere, şi a celui poetic, în special, este făcută tot din perspectiva „jocului" minţii şi a afectivităţii lirice. Dacă trăirile firesti pot fi exprimate prin instrumente obişnuite (*„cimpoi", „fluier"*), actul pur al oglindirii de sine nu se poate revela prin mijloace comune, aflate la îndemâna înţelegerii tuturor.

Tudor Vianu, în studiul dedicat poetului, identifică următoarele **teme specifice** etapei ermetice din creaţia barbiană: **mitul oglinzii** (*Joc secund*), **spiritualismul** (*Ritmuri pentru nunţile necesare* — adică trecerea sufletului prin trei etape cosmice, până la atingerea desăvârşirii spirituale, traversând cercul Geeii, al Venerei şi al lui Mercur), **treptele viziunii** (*Timbru* — poezia ca viaţă în spirit) şi **poezia ca joc de limbaj** (ciclul *Uvedenrode*).

Criticul Şerban Cioculescu (în *Itinerar critic*, I-IV) defineşte *Jocul secund* drept *„reflectarea ideală şi spiritualizată a cosmosului în conştiinţă"*. Aşa cum imaginile sunt proiectate într-o oglindă sau pe suprafaţa apei, lumea se răsfrânge, după propriile legi, în conştiinţa umană. Imaginile reproduse de artist nu sunt copiate exact din lumea exterioară, ci transformate prin spiritualizarea lor. *„Jocul secund"* ar putea fi expresia metaforică a artei care se inspiră şi se desprinde, totodată, din şi de realitatea ideală

Banchizele, ***Panteism***, ***Umanizare***, ***Pytagora***, ***Pentru Marile Eleusinii*** etc. Ion Barbu evită programatic exprimarea directă a sentimentelor şi a gândurilor sale, transferându-le elementelor naturii, precum în poemele: ***Copacul***, ***Munţii***, ***Pământul***, în tentativa de a obiectiva simbolurile folosite. Majoritatea poemelor sunt concise şi au forma fixă a **sonetelor**, propunând un univers tematic al peisajelor mineralizate, al florei care germinează, al zeităţilor mitologice sau al conflictului dramatic specific fiinţei umane. Aceasta oscilează permanent între aspiraţia spre intelectualism şi senzualitatea frustă, trăind dilema alegerii dintre contemplaţia **apolinică** şi frenezia **dionisiacă.**

2. **Etapa baladescă şi orientală** cuprinde poemele publicate între 1921 şi 1925, în revistele „Viaţa românească" şi „Contemporanul": ***După melci***, ***Riga Crypto şi lapona Enigel***, ***Domnişoara Hus***, ***Isarlâk***, ***Nastratin Hogea la Isarlâk*** etc. În antiteză cu prima etapă creatoare, poemele din cea de-a doua sunt ample, având concomitent o structură descriptivă şi narativă. Ion Barbu concepe **balade culte**, în care descrie o lume plină de pitoresc, cu imagini şi forme balcanice, inspirate mai ales din textele folclorice ale lui Anton Pann. Stilul abstract din prima parte se plasticizează, vocabularul devine colorat şi insolit, apropiindu-l pe Barbu de limbajul lui Arghezi din volumul ***Flori de mucigai***. El înfăţişează peisaje orientale gălăgioase, marcate de contraste cromatice, aglomerate de oameni şi animale, cu zgomote şi mirosuri specifice. *Isarlâkul* ajunge o cetate fabuloasă, populată de indivizi capabili să trăiască atât în dimensiunea spirituală, cât şi în cea carnală. Acestei etape mediane îi

aparţine poemul ***Riga Crypto şi lapona Enigel***, care prelucrează motive folclorice şi se constituie într-o dramă a cunoaşterii şi a incompatibilităţii iubirii dintre făpturi aparţinând unor regnuri deosebite.

3. **Etapa ermetică** include poemele scrise între 1925 şi 1926: ***Oul dogmatic, Ritmuri pentru nunţile necesare***, ciclul ***Uvedenrode***. Versurile cuprind simboluri încifrate şi se remarcă printr-o sintaxă poetică dificilă. ***Oul dogmatic*** devine simbolul misterului nunţii dintre microcosmos şi macrocosmos, relevând aşadar, la scară redusă, însăşi esenţa universului. În poemul ***Ritmuri pentru nunţile necesare***, scriitorul stabileşte trei **căi de cunoaştere**: cea **erotică**, al cărei simbol este planeta Venus; cea **raţională**, aflată sub semnul lui Mercur, şi cea **contemplativ-artistică**, situată sub acela al Soarelui. Cel mai important volum al acestei perioade este ***Joc secund***, în care două poeme pot fi socotite drept arte poetice barbiene: ***Timbru*** şi ***Din ceas, dedus....***

Încifrarea expresivităţi lirice prin ermetismul metaforei

Matematician de profesie, Ion Barbu apelează frecvent la un **vocabular neologic** specializat, dominat de termeni ştiinţifici şi de simboluri abstracte, accesibile numai iniţiaţilor. În consecinţă, el cultivă un **ermetism formalizant** care evoluează spre structura criptică a **şaradei** (a ghicitorii poetizate), mai ales în ciclul *Uvedenrode* şi în volumul *Joc secund*.

Spre exemplificare, alegem două fragmente lirice din poemul *Oul dogmatic*. În cea de-a doua strofă, poetul recurge la o comparaţie între principiile contrare ale evoluţiei umanităţii, vechiul şi noul, în interiorul căreia contemplată de artişti. Poeţii au capacitatea intuitivă de a trece dincolo de aparenţe, pentru a decripta sensurile încifrate ale lumii. Din „jocul" multiform al fenomenelor, poeţii reconstituie esenţa lucrurilor, în această privinţă Barbu înrudindu-se cu Lucian Blaga, care, în arta sa poetică, susţine că nicio formă de cunoaştere, inclusiv cea artistică, nu trebuie să distrugă *„corola de minuni a lumii"*.

Integrând poemul studiat în tematica *„mitului oglinzii"*, T. Vianu reliefează tocmai faptul că *Jocul secund* barbian iese din lumea experienţei şi pătrunde în suprastructura ideală. Poetul însuşi defineşte spaţiul poetic drept *„o lume purificată până la a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru. Act clar de narcisism. Desigur, ca tot absolutul, este o pură direcţie, un semn al minţii."*

Aşadar, în viziunea barbiană, arta este un proces exclusiv intelectual, conceput precum în lirica ermetică a lui Paul Valéry şi a lui Stéphane Mallarmé. *„Jocul secund"* al artei este *„mai pur"*, nu în sensul moral al cuvântului, ci **în sens intelectual**, poezia fiind înţeleasă ca o formă de a trăi *„sub semnul minţii"*. Este adevărat că arta se inspiră din realitatea ce formează jocul prim al existenţei, pe care omul îl interpretează nemijlocit ori prin intermediul creaţiei artistice. Însăşi perspectiva artistului asupra creaţiei este subiectivă, modificând înţelesul primar al cuvântului şi, astfel, accesul lectorului la opera literară reprezintă **o subiectivitate de gradul al doilea**. Operele de artă ajung să formeze un univers mental deosebit de realitatea concretă, suficient sieşi, care generează efectul cunoaşterii şi al emoţiei estetice. În puritatea esenţialităţii ei, ideea poetică se răsfrânge în imaginea lirică precum se reflectă omul în oglinda lumii. *„Jocul secund"* este cel desfăşurat pe un plan izolat de viaţă, identificându-se cu **lumea sublimată în idee**, cu omul reflectat în oglindă sau în limpezimea apei, **cu imaginea unei alte imagini**. Platon însuşi consideră arta o copie a lucrurilor reale, dar pe ele înseşi le numea nişte **copii ale ideilor eterne**, capabile să creeze o răsfrângere la puterea a doua a realităţii. *Jocul secund* şi toate poeziile volumului din 1930 sunt o încercare de evadare din contingent în spaţiul ideilor, al **absolutului intelectual**.

Elena Muntean-Stoinescu,
Interferenţe

Substantivul de la debutul poeziei *Din ceas, dedus...* sugerează ideea de timp, dar unul neclintit, fără curgere parcă. Timpul barbian nu este nici cel eterogen și discontinuu, descris de Henri Bergson, nici cel omogen cronologic, conceput de Immanuel Kant, care — după aprecierea lui Alexandru Paleologu — este *„mediul în care se construiește intuiția internă prin juxtapunerea stărilor de conștiință, în care se înseriază clipele pe care Bergson le-a denunțat ca «timp spațializat», măsurat în mod mecanic și practic"*, ci este *„dedus"*, adică **sustras** oricărei temporalități curente. Așa cum îl concepe Barbu, *„ceasul"* creator devine însăși **negarea timpului**.

Poetul recurge la două simboluri astrale antonimice, și anume la *„zenit"* și la *„nadir"*. Dacă primul termen metaforic definește **spațiul real**, echivalent cu punctul de maximă strălucire solară, cel de-al doilea se referă la **universul artistic**, reflectat în lumina tainică a asfințitului. Tudor Vianu remarcă faptul că, *„dacă lumea experienței se înalță în piramidă până la «zenit», răsfrângerea acesteia alcătuiește «nadirul» ei"*. Dacă în spațiul real elementele nesemnificative sunt dispersate, prima calitate a artistului este aceea de a *„însuma"* și ordona coerența lor interioară, adică *„harfele resfirate"*. Epitetul metaforic, exprimat gramatical printr-un adjectiv participial, poate căpăta și un alt înțeles dacă termenul scris cursiv — *„invers"* — de pe lângă substantivul *„zbor"* este disociat în elementele sale componente: prepoziția simplă *„în"* și substantivul *„vers"*. Așadar, arta poate fi considerată un *„zbor"*, dar nu spre înălțimile cerești, vizibile oricui, ci întors spre profunzimea elementelor lumii, un zbor către esențele nevăzute ale lucrurilor. Efortul creator nu este simplu, căci el *„istovește"* cântecul care răsună în personalitatea omului de artă. Orice creație își are riscurile și jertfele ei de sine, pentru că înțelesurile aflate pot fi nu numai **revelate**, dar și **pierdute**: „[...] *Poetul ridică însumarea / De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi / Și cântec istovește...*"

Ion Barbu asociază struna poetică — rămasă ascunsă înțelegerii umane obișnuite — imaginii *„meduzelor"*. Prin transparența lor, vietățile marine înlesnesc privirea către adâncurile apelor, însă, totodată, ele schimbă culoarea mării, formând — la suprafața ei — adevărate *„clopote verzi"*. Transparența aparentă a meduzelor **păstrează și modifică**, în același timp, limpezimea mării, așa cum orice creație metamorfozează realitatea: cititorul recunoaște elementul real la care poetul se referă, dar, concomitent, participă la actul estetic imaginar, care reflectă realitatea în forma specifică sensibilității aperceptive a fiecărui artist.

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Realizați un eseu argumentativ referitor la cele patru teme specifice creației barbiene enumerate de Tudor Vianu în studiul menționat: mitul oglinzii, spiritualismul, treptele viziunii și poezia ca joc de limbaj; ilustrați-le cu textele lirice indicate și cu altele alese de voi, formulând și opinii proprii.
2. „*Jocul secund* al artei — o lume de esențe ideale"; concepeți un referat în care să dezvoltați tema propusă, reliefând faptul că arta (în viziunea lui Ion Barbu) este un proces și un produs exclusiv intelectual.

metafora explicită (**in praesentia**) „[…] *lumea veche, în cleștar, / Înoată, în subțire var*") este asociată cu **metafora implicită** (**in absentia**) — „*Nevinovatul, noul ou, / Palat de nuntă și cavou*". Tiparul ancestral civilizator se păstrează, dar, în structura lui imuabilă, formele se întrepătrund, se modifică, apar și dispar continuu, așa cum oul poate deveni sursa unei vieți noi *(„palat de nuntă")* sau a morții *(„cavoul")*.

Același procedeu de asociere metaforică este utilizat și în strofa a opta, unde „*oul roșu*" este atribuit **explicit** „*omului fără saț și omului nerod*" (lăcomiei inconștiente, semn al vieții desfășurate în planul materialității), în timp ce *„oul cu plod"* (născător de viață nevinovată) rămâne, **implicit,** cel sfânt, simbol al Paștelui și al existenței purificate prin rugăciuni, post și asceză spirituală: „*Îți vreau, plocon, acum de Paște, / Îl urcă-n soare și cunoaște!*"

Ion Barbu își manifestă stilistic preferința atât pentru **lanțul metaforic** (o realizare sintactico-semantică aparte, și anume metafora în lanț: „*Și mai ales te înfioară / **De acel galben icusar**, / **Ceasornic fără minutar***"), ca și pentru **metafora filată** (în structura căreia termenii lanțului metaforic sunt aleși dintr-o sferă semantică determinabilă și unitară: „*Nevinovatul, noul ou, / **Palat de nuntă și cavou***").

Referințe critice

În studiul despre creația barbiană ***Ion Barbu,*** 1935, Tudor Vianu îl compară pe matematicianul-poet cu apostolul Pavel în drumul său către Damasc, incluzându-l în categoria personajelor *„care se nasc a doua oară"*, datorită faptului că poezia lui Barbu se împarte în trei etape: parnasiană, baladesc-orientală și ermetică. Criticul opinează că *„[...] trinitatea manierelor poetice ale lui Ion Barbu rezultă dintr-o structură polivalentă, capabilă să se orienteze felurit și să renască de mai multe ori".*

În articolul „Joc secund”, tipărit în revista „Cuvântul” din 1930, Perpessicius asocia metafora inedită din finalul artei poetice *Din ceas, dedus...* cu o veritabilă **cosmogonie estetică**:

„Cât de interioară și de autonomă ar fi cosmogonia artistică iese și mai bine în lumină chiar din versurile de pe frontonul acestei grote de coborât în regatele de sub pământ, faptul că domnul Ion Barbu asemuiește izolarea creatoare a poetului cu marea, când își plimbă meduzele sub clopotele verzi.”

Manifestul literar

● Din fr. **manifeste**, lat. **manu festus** — „ceea ce poate fi făcut cu mâna” sau lat. **manifestus** — „public” [adj.].

„Este un document teoretic ce exprimă o anumită concepţie asupra literaturii la un moment istoric şi cultural dat. Spre deosebire de arta poetică, reflectând o concepţie similară cu mijloacele artei literare caracteristice stilului beletristic, termenul de manifest literar provine din **domeniul politicului**, unde desemnează o declaraţie prin care o personalitate sau o grupare politică îşi expune programul de acţiune. Manifestul literar este **o declaraţie publică** ce dezvăluie principiile unui curent literar sau ale unui scriitor privind viziunea asupra literaturii, relaţia acestuia cu celelalte arte, cu mişcări literare anterioare sau contemporane ori cu o anumită concepţie filosofică. În evoluţia istoriei literaturii, au existat declaraţii având caracter de manifest literar încă dinaintea apariţiei denumirii ca atare: «Prefaţa» lui Victor Hugo la drama ***Cromwell*** (1827) — numită manifest romantic francez; «Introducţia» lui M. Kogălniceanu la «Dacia literară» (1840) — **manifestul romantismului românesc**” (*Dicţionar de termeni literari* [DTL], 1990).

Oul dogmatic

Dogma: *Şi Duhul Sfânt se purta deasupra apelor*

E dat acestui trist norod
Şi oul sterp ca de mâncare,
Dar viul ou, la vârf cu plod,
Făcut e să-l privim la soare!

Cum lumea veche, în cleştar,
Înoată, în subţire var,
Nevinovatul, noul ou,
Palat de nuntă şi cavou.

Din trei atlazuri e culcuşul
În care doarme nins albuşul
Atât de galeş, de închis
Ca trupul drag, surpat în vis.

Dar plodul?
De foarte sus
Din polul *plus*
De unde glodul
Pământurilor n-a ajuns

Acordă lin
Şi masculin
Albuşului de hialin
Sărutul plin.

*

Om uitător, ireversibil,
Vezi Duhul Sfânt făcut sensibil?
Precum atunci şi azi — întocma:
Mărunte lumi păstrează dogma.

Să vezi, la bolţi, pe Sfântul Duh
Veghind vii ape fără stuh,
Acest ou–simbol ţi-l aduc,
Om şters, uituc.

Nu oul roşu.
Om fără saţ şi om nerod,
Un ou cu plod
Îţi vreau, plocon, acum de Paşte;
Îl urcă-n soare şi cunoaşte!

*

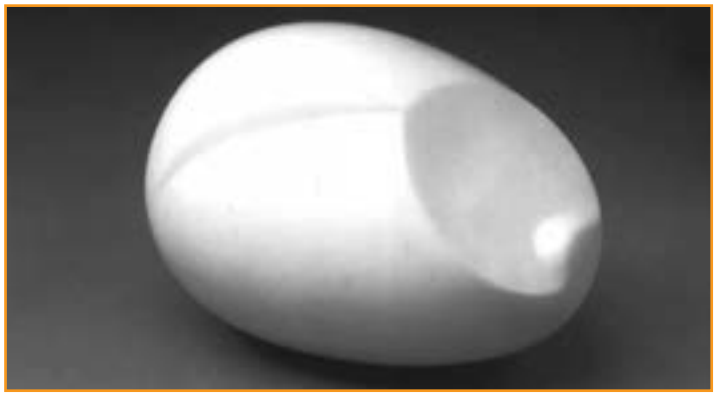
Şi mai ales te înfioară
De acel galben icusar,
Ceasornic fără minutar,
Ce singur scrie când să moară
Şi ou şi lume. Te-nfioară
De ceasul galben, necesar...

A morţii frunte — acolo-i toată.
În gălbenuş,
Să roadă spornicul albuş,
Durata-nscrie-n noi, o roată.
Întocma — dogma.

*

Încă o dată:
E Oul celui sterp la fel,
Dar nu-l sorbi. Curmi nuntă-n el.
Şi nici la cloşcă să nu-l pui!
Îl lasă-n pacea întâie-a lui,
Că vinovat e tot făcutul,
Şi sfânt, doar nunta, începutul.

Ajunul Paştilor 1925



Constantin Brâncuşi, *Nou-născut*

Comunicare orală interactivă

1. Analizați structura metaforelor din poemul studiat; realizați o schemă cu tipurile recurente de metafore din lirica barbiană.
2. Recenzați și prezentați ideile majore despre creația scriitorului din pertinentul studiu al lui Tudor Vianu (*Ion Barbu*, 1935) și din cea mai nouă interpretare critică aparținând lui Eugen Simion (prefața la *Ion Barbu. Opere complete*, ediție apărută sub egida Academiei Române, 2000).
3. Interpretați, pe grupe de lucru, sensurile poemului *Ritmuri pentru nunțile necesare* și corelați-le cu mitul întemeierii lumii din *Oul dogmatic*.

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

O formă înrudită cu bolta cerească și cu aștrii tutelari — soarele, luna, marile stele — a părut omenirii **sfera** și astfel începutul lumii a fost închipuit ovoidal. Din punct de vedere literar, toate cosmogoniile vechilor popoare sunt mituri care întrevedeau începuturile prin analogii firești cu germinația și procreația terestre. Așa cum apa se umple de germenii care dau naștere vegetalelor și animalelor acvatice, civilizațiile antice și-au imaginat haosul primar ca pe **o apă infinită**. Reproducerea, în lumea păsărilor și a reptilelor, se face prin ou, iar șarpele este un simbol al haosului sferic și al umidității din care a izbucnit sămânța purtătoare de viață. Este frecventă, în mitologia cosmogonică, **imaginea oului primordial**, care închide în forma lui perfectă miracolul vieții, fiind menționată ca atare în textele sanscrite, egiptene, babiloniene, feniciene, persane etc., de unde a trecut apoi în cele creștine. Conform imnurilor religioase întemeietoare, de origine egipteană, pe vremea când nu exista nici Cer, nici Pământ, Universul era o stare latentă, materie cosmică dezordonată, înfășurată în neguri dese și plină de o apă primară, fără sfârșit, numită *„Nun”*; aceasta tăinuia în sânul ei semințele bărbătești și pe cele feminine; un duh divin primitiv, nedespărțit de materia acvatică originară, a început Geneza prin formarea unui ou din cele două semințe, care a fost scos din apa primordială și din care s-a născut lumina zilei (zeul *Râ*), cauza nemijlocită a vieții pe Pământ. În teogonia orfică, zeul tutelar, Chronos, alcătuiește din Aether și din Chaosul cufundat în ceață un ou de argint, din care a ieșit întâiul născut al zeilor, Phanes *(„Strălucitorul”)*. În oul cosmic întemeietor au crezut și învățații Chinei și ai Japoniei străvechi. Nu poate fi o întâmplare faptul că, în *Avatarii faraonului Tlà*, Eminescu alege oul spre a închipui, în forme onirice, regenerarea lui Baltazar. Acesta visează că se naște dintr-un ou cocoș, spre a saluta cu un cucurigu ivirea zorilor, a luminii solare, întruchipate de *Râ*, zeul la care Tlà se întoarce după câteva mii de ani.

În poezia noastră modernă, Ion Barbu a refăcut acest mit cosmogonic, pe care l-a împerecheat cu dogma Duhului Sfânt, concepând oul ca pe un univers reprodus la scară microcosmică, închizând — înăuntrul său — principiul vieții („*palat de nuntă*”) și pe cel al morții („*cavou*”). În Biblie, se postulează că Dumnezeu a făcut Cerul și Pământul, care era „*nevăzut și netocmit*”, cufundat în întuneric, iar *„Duhul lui Dumnezeu se purta* (plutea, n.ns.) *deasupra apelor”*.

Termenul în cauză este utilizat abia la sfârșitul secolului al XIX-lea și în cel următor: *Simbolismul* de Jean Moréas (1886), *Întemeierea și manifestul futurismului* de F.T. Marinetti (1909), *Primul manifest Dada* de Tristan Tzara (1917), urmat de alte șase, publicate în 1920, *Manifestul suprarealismului* de André Breton (1924), *Manifestul revistei „unu”* (1928), Nichifor Crainic — *Sensul tradiției* (1929), *Ardealul estetic* (Manifestul Cercului Literar de la Sibiu, 1943), Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu — *Critica mizeriei*, 1945 etc.

Elemente de prozodie
Versul (stihul)

● Din fr. **vers**, lat. **versus** — „întoarcere” [întoarcerea plugului în brazdă], „rând, șir al scrierii”.

„Versul reprezintă, de obicei, un rând dintr-o poezie (uneori poate fi format numai dintr-un singur cuvânt), marcat printr-o pauză finală și alta mediană (numită **cezură**), care îl desparte în două secvențe, numite **(h)emistihuri**, și alcătuind o unitate de ordin ritmic, adesea și o unitate de sens; fac excepție versurile care continuă unitatea semantică și sintactică pe durata mai multor versuri, prin **tehnica ingambamentului**. Versul este format din picioarele metrice care îi asigură ritmul. Formal, poezia se deosebește de proză tocmai prin faptul că este redactată în versuri (adică prin elementele prozodice). Alte mărci specifice rezultă din combinațiile de versuri unite prin variate tipuri de rimă, care formează strofele (simetrice ori asimetrice, ca în lirica actuală). În poezia antică, versurile rimate erau rare. Clasificarea versurilor are în vedere două criterii: a) **cel al structurii lor finale**, care determină

separarea versurilor în: **catalectice** (care se termină într-un picior metric incomplet, fiindcă îi lipsește o silabă) și **acatalectice** (care au, la sfârșit, un picior metric complet și silabația încheiată); b) **cel al principiilor de construcție**, în funcție de care versurile sunt: **metrice** (construite pe baza cantității silabelor), specifice Antichității greco-latine; **silabice** (realizate pe baza unui număr fix de silabe)" — de pildă, **alexandrinul** — de 12 silabe cu cezură la mijloc, versul eroic al poeziei epice franceze, folosit și în lirica noastră de la Dosoftei și Miron Costin la Ion Heliade-Rădulescu, D. Bolintineanu și Mihai Eminescu; **ritmice** (care au la bază numărul de accente; de exemplu, **hexametrul**, compus din șase picioare metrice — patru dactili ori spondei, un dactil în mod obligatoriu și un troheu sau un dactil fiind catalectic). A fost versul prin excelență al epopeii, al satirei, al liricii bucolice și didactice, dar mai rar utilizat în lirica modernă, cu excepția lui Mihai Eminescu (***Mitologicale***) și a lui G. Coșbuc.

„**Versurile albe** sunt cele lipsite de rimă. Ele au fost inaugurate de Henry Howard în traducerea ***Eneidei***, din 1540, de W. Shakespeare și, mai târziu, de romantici (la noi, de către M. Eminescu în ***Demonism***, ***Odin și poetul*** etc.).

Versurile libere sunt atât cele lipsite de rimă, scrise în metru diferit în cadrul aceleiași poezii, cât și cele lipsite chiar de ritm, în general abandonând constrângerile de ordin prozodic. Întrebuințate de La Fontaine și de Milton (în ***Samson luptătorul***), versurile libere s-au impus, în secolul al XIX-lea, prin Walt Whitman (***Fire de iarbă***, 1855) și apoi prin Arthur Rimbaud (***Iluminările***, 1886).

Versul liber a fost teoretizat și promovat, cu mare succes, de **simboliști** precum Camille Mauclair și Gustave Kahn, care apreciau că lungimea versului și ritmicitatea lui interioară trebuie să fie în concordanță cu **starea de spirit**

Vasile Pintea,
Memoria miturilor

Fecundația presupune doi termeni, unul masculin, celălalt feminin, exprimați în aceeași sămânță de viață. Dualitatea sexuală, **Verb fecundator**, este prezentă în Geneza biblică, unde Duhul — adică Logosul (Verbul) —, întemeind cugetarea lui Dumnezeu, plutește patern asupra apei materne — încă sterilă —, pe care o fecundează spiritual, insuflându-i ideea de viață. Principiul masculin era identificat de Eminescu, în *Rugăciunea unui dac*, cu Zamolxe, zeul care *„din noian de ape puteri au dat scânteii"*. Citatul biblic menționat anterior, care atestă că la originea lumii a stat un factor ordonator inteligibil, Duhul divin, creator de Cuvânt, instituind semnificațiile primordiale ale lumii, este folosit drept motto dogmatic de Ion Barbu însuși.

Poemul debutează ca **o baladă**, în stilul tuturor creațiilor incluse în ciclul *Uvedenrode* din volumul *Joc secund*. Autorul constată că este un dat al firii noastre ca miturile, această zestre întemeietoare a spiritualității civilizatoare, să se degradeze cu timpul și să piară înecate în omenească uitare. Dar poezia, formă a conștiinței artistice neobosite, **le reactualizează**, atrăgând atenția oamenilor asupra semnificațiilor pierdute ori denaturate. **Oul**, metamorfozat, prin stranie reducție, din principiu cosmogonic în obiect profan (asigurând hrana trupului), **și-a pierdut sacralitatea și rostul întemeietor**; oul devine *„sterp"* de semnificații, căci în el s-a oprit *„nunta"* și s-a golit de înțeles principiul fertilității inițiale. Versul *„Din viul ou, la vârf cu plod"* ne reamintește de mitul cosmogonic în viziune japoneză. După nipona Nihongi, Cerul și Pământul, principiul masculin (*Yo*) și cel feminin (*In*), nu erau separate la început, ci formau un haos ca un ou purtând în sine un plod. Poetul imaginează o viziune cerebrală, concretizată în imagini plastice: *„albușul"*, ce protejează miezul galben în care principiile contrare se unesc și are loc fecundația, este învelit în *„trei atlazuri"* protectoare închipuind *„culcușul"* viu; sămânța vieții provine din polul *plus*, încărcat cu energia pozitivă, care atrage matricea *„plodului"*; acesta din urmă îi dă albușului, care formează placenta și care îi veghează devenirea în ființă, *„sărutul plin"*.

Poemul *Oul dogmatic*, ce poartă mențiunea finală că a fost scris în ajunul sărbătorilor Paștelui din anul 1925, **este adresat omului modern, neștiutor**, care a schimbat sensul dogmei inițiale. Duhul Sfânt a fecundat înțelesurile lumii, așa cum a plutit peste apele letale, insuflându-le viață. Omul *„uitător"* și *„nerod"*, lacom trupește (făptură *„fără saț"*), n-a priceput simbolul rostitor, vopsind oul în roșul sângelui lui Isus, cel sacrificat, și modificând semnificația primară a arhetipului ovoidal. Oul este **semnul virtual al existenței încă nenăscute**, al **increatului** ce așteaptă să se ivească pe lume, al fecundității ca stare latentă ori ca rodire potențială; de aceea, oul este *„nevinovat"*, un simbol al neînceputului, al purității inițiale.

Poetul evocă apoi *„galbenul icusar"*, gălbenușul, ce are înscris în el tiparul necunoscutei vieți. Simbolul *„roatei"* este cel al curgerii ciclice a vieții, **proces inepuizabil**,

care se întoarce mereu în punctul de unde a pornit; *„oul”*, *„sfera”*, *„roata”* semnifică începutul și sfârșitul tuturor lucrurilor, neputând fi oprite de a trece etern dintr-o formă într-alta. Oul *„sfânt”* este mesagerul mitului întemeietor primordial; cel *„sterp”* rămâne vidat de semnificații, *„sorbit”* de omul lacom, fără spirit, vinovat, deoarece *„curmă”* nunta neîncepută a principiilor vitale care îi alcătuiesc miezul roditor. Poetul cere ca oul să nu fie pus nici la *„cloșcă”*, pentru a nu se sparge dând naștere puiului, ființei, ci să-și păstreze calitatea de simbol al stării virtual fecundante, al gestației prenatale. Tot ce este deja zămislit stă sub **semnul tragic al *„făcutului”***, vinovat de a îndemna omul către faptul încheiat, ireversibil; **sacru** rămâne numai *„începutul”*, exprimat în proiectata *„nuntă”* a spiritului cu semnificațiile tuturor lucrurilor de pe lumea aceasta care merită să fie conservate în forma lor originară.

Tudor Vianu, în studiul citat, afirmă că lirica românească are doi poeți metafizici, Lucian Blaga și Ion Barbu. Criticul vede — în amândoi — cântăreți *„ai vieții în spirit”*, însă realizate pe căi distincte. Astfel, Blaga exultă un sentiment agnostic al vieții, exprimând **o luptă a ființei spiritualizate** cu realitățile și forțele latente, care subzistă irațional în om. Caracterul conflictual al vieții sale interioare îl conduce spre o lirică sfâșiată în chip dramatic de mari tensiuni și neliniști.

Dimpotrivă, poezia lui Barbu nu reflectă ecoul unei lupte neîmpăcate. *„Toate zbuciumările despre care mărturisesc versurile lui Barbu* — explică T. Vianu — *se aplanează în liniște și în **contemplație extatică**”* (s.ns.). În termenii filosofiei lui Nietzsche, Lucian Blaga întruchipează categoria estetică a **dionisiacului** (principiul irațional al existenței, forța instinctuală, beția extazului, zbuciumul plin de fervoare), în timp ce I. Barbu o ilustrează pe cea **a apolinicului** (atitudinea calm meditativă asupra lumii, contemplația pură a ideilor și a sensurilor vieții, expresia unei gândiri senine, întemeiate pe echilibru, armonie și măsură). Universul liricii barbiene este intim legat de o lume imaginară plină de **arhetipuri, de modele originare**, care au consacrat un tipar al comportamentului uman ce se ridică peste zbuciumul impur al contingentului și al forțelor sale oarbe și contradictorii. Astfel explică Tudor Vianu de ce *„năzuința poetului se îndreaptă sau către pacea ființei necreate, sau către viața începătoare și nevinovată”*, concluzie spre care ne îndeamnă și sensurile poemului *Oul dogmatic*.

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Esențialitatea artei ca *„forma mentis”* (formă a minții) este asociată unui limbaj abstract, concis, aproape încifrat; elaborați un eseu analitic despre originalitatea sintaxei și a exprimării poetice barbiene (neologistice, geometrizate, cu elipse, inversiuni, dislocări, anacoluturi etc.).
2. Pornind de la citatul: *„În* Oul dogmatic, Ritmuri pentru nunțile necesare *și alte poeme, preocuparea pentru ceea ce am numi o poezie de cunoaștere desprinsă de vechiul retorism și de vechea mitologie cosmicizantă a romantismului este programatică.* [...] Oul dogmatic *este o laudă încântătoare a începutului, a nevinovatului, a purității aurorale, în fine, un imn despre marea arhitectură a creației universale”* (E. Simion, op. cit.), scrieți o compoziție de sinteză argumentativă în care să justificați afirmațiile critice de mai sus.

sugerată, că rima se cuvine să facă loc asonanței, mai discrete, atunci când nu trebuie să impresioneze prin ea însăși, și că nu mai este cazul ca strofa să aibă o structură prestabilită, ci să fie condiționată de ideea și sentimentul pe care le exprimă.”

Versul liber a fost folosit prima oară în creația lirică națională de Al. Macedonski (în poemul ***Hinov***), urmat de T. Arghezi, George Bacovia, L. Blaga, A. Maniu și aproape de întreaga pleiadă a poeților contemporani.

„**Stihul** (gr. **stichos** — „vers”) este **varianta lexicală** a versului din literatura română veche. Miron Costin îl definea astfel: «*Stihul iaste nu ca altă scrisoare deslegată, ci iaste legată de silave cu număr...*». Pentru conotația lui arhaică și populară, termenul este preluat și în lirica romantică și modernă.

Eminescu utilizează derivatul «*stihuire*» cu sens de rostire în versuri sau *de artă a versificației: «Însă tu îmi vei răspunde că e bine ca în lume / Prin frumoasă stihuire să pătrundă al meu nume...»* (***Scrisoarea II***). Tudor Arghezi (***Stihuri pestrițe***) și L. Blaga (***Stihuitorul***) introduc termenul în titlurile unor volume de versuri și în creații individuale” (Vladimir Streinu, ***Versificația modernă***, 1966; DTL, 1990).

Bibliografie

- Ion Barbu, ***Opere complete***, vol. I, cu o prefață de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic (sub egida Academiei Române), București, 2000.
- Dinu Pillat, ***Ion Barbu***, Editura Tineretului, București, 1969.
- Mircea Scarlat, ***Ion Barbu. Poezie și deziderat***, Editura Albatros, București, 1981.
- Tudor Vianu, ***Ion Barbu***, Editura Minerva, București, 1970.

Structuri literare recurente

Teme fundamentale

Frenezia dionisiacă sublimată în contemplaţia apolinică este tema caracteristică primei etape din creaţia lirică a lui Ion Barbu, şi anume celei **parnasiene** (derivate de la numele curentului literar predominant). Filosoful german Friedrich Nietzsche, în celebra sa lucrare, *Naşterea tragediei din spiritul muzicii* (1872), utilizează sintagmele **apolinic** şi **dionisiac** (formate de la numele proprii ale zeilor antici Apollo şi Dionysos). „Ele reflectă, în plan estetic, opoziţia dintre cei doi zei ai artei la greci: Apollo, una dintre cele mai mari divinităţi ale mitologiei greceşti, zeul muzicii, al poeziei, al luminii, al artelor frumoase, al fanteziei, visului şi profeţiei, era identificat adesea cu soarele; Dionysos, tumultuosul zeu al beţiei extatice, patronul muzicii şi al poeziei lirico-ditirambice, sărbătorit în cântări şi dansuri cu un caracter orgiastic, reprezintă principiul sumbru şi iraţional al existenţei dominate de instincte, de dezlănţuirea firii. Dionysos, ca zeu al extazului, al misterelor, personifică tulburarea, zbuciumul plin de fervoare, bahic" (DTL, 1990). Nietzsche apreciază tragedia greacă drept rezultatul artistic al îmbinării celor două atitudini umane şi estetice complementare: instinctualitatea şi înţelepciunea, vitalitatea şi contemplaţia, muzica şi artele plastice figurative. Transpuse în **principii estetice**, aceste două atitudini, deşi opuse, se presupun cu necesitate şi formează aşa-numita *coincidentia oppositorum* (armonizarea contrariilor) între: capacitatea reflexivă şi gândirea senină, întemeiate pe simţul frumosului perceput ca măsură şi echilibru, faţă de trăirea încordată, declanşată de forţele impulsive şi inconştiente din om, aşadar **extazul împăcat cu sine** contrar **delirului frenetic** al beţiei simţurilor neînfrânate.

Pentru Tudor Vianu, cei doi **poeţi metafizici** ai literaturii române, Lucian Blaga şi Ion Barbu, ilustrează astfel termenii bipolari ai filosofiei lui Nietzsche: Lucian Blaga întruchipează categoria estetică a **dionisiacului** (bazată pe iraţionalitate, manifestare instinctuală, fervoare existenţială, beţia delirului), în timp ce Ion Barbu o reliefează pe cea a **apolinicului** (*„atitudinea calm*

Juan Gris, *Chitara*

Motive adiacente

Extazul mistic (**iniţiatic**) este modalitatea predilectă prin care autorul de **lirică** predominant **conceptuală** stabileşte o legătură cu ordinea secretă a firii şi îşi obiectivează trăirile în imagini sensibile, transferate apoi elementelor naturii, ca în poemele aparţinând etapei parnasiene: *Copacul, Munţii, Panteism, Lava, Banchizele* etc. Ovid S. Crohmălniceanu remarcă (în *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Bucureşti, 1974) un paradox al liricii barbiene, care, dintr-un exces de rigoare, datorat formaţiei pozitiviste a autorului ei (poet-matematician), se îndreaptă către starea de „extază mistică", în sensul ei originar de **comuniune cu zeul** ce a iniţiat ordinea cosmică. Scriitorul modernist — prin luciditate, spirit geometric şi prin intuiţie sensibilă — atinge, în opera sa poetică, esenţa filosofiei platoniciene, conform căreia lucrurile din realitatea fenomenală sunt copii imperfecte ale Ideilor pure, ce formează **modelele arhetipale** deopotrivă pentru domeniile reunite ale ştiinţei şi ale artei.

„Rigoare" şi „fervoare" în limbajul artei poetice sugerează o bipolaritate care devine evidentă abia în volumul din 1930 *(Joc secund),* având trei cicluri, într-o ordine bine gândită *(Joc secund, Uvedenrode, Isarlâk),* totul subsumat ideii de rigoare universală, de act spiritual disciplinat în efortul mental de cuprindere a înţelesurilor lumii şi de sfinţenie (neprihănire) în jocul „mai pur" al poeziei conceptuale, epurate de materialitatea realului. Extazul mistic, obţinut prin ridicarea lumii contingente la puterea absolută a Ideii şi prin „jocul secund" al creaţiei poetice sensibile („secund", în accepţia de „favorabil, prielnic, joc neprihănit" — nu „secundar, al doilea"), presupune şi o **esenţializare a limbajului** până la limpezirea lui deplină. Într-o profesiune de credinţă făcută confraţilor săi întru poezie, Ion Barbu mărturiseşte o constantă a spiritului creator (fie în matematică, fie în arta literară), care a fost şi a rămas pentru el **forma absolută**: „viziunea" în geometrie şi „extaza" în opera lirică: „[...] *Suflet mai degrabă religios decât artistic, am vrut în versificările mele să dau echivalentul unor stări absolute ale intelectului şi viziunii:* starea de geometrie (s.a.) *şi, deasupra ei,* extaza (s.a.). *Există o treaptă de experienţă poetică de la care versul se dovedeşte a fi* rigoare (s.ns.) *şi* fervoare (s.ns.), *nu interjecţie dezvoltată ori celebrare mai mult sau mai puţin armonioasă"* (*Cuvânt către poeţi*, în *Proză de idei,* din seria de *Opere complete*, vol. II, Bucureşti, 2000).

Ipostazele mitice ale „jocului secund" al artei au fost precizate de Tudor Vianu încă din 1935 (în exegeza *Ion Barbu*)

meditativă asupra lumii, contemplaţia pură a ideilor şi a sensurilor vieţii, preţuirea frumosului necontingent — Ideea reflectată în oglinda spiritului senin", în studiul *Ion Barbu* din 1935).

Tiparul unic modelator reprezentat de spaţiul balcanic se explică prin faptul că universul liricii barbiene este intim legat de o lume imaginară plină de **arhetipuri**, de **modele originare** care au consacrat un tipar al comportamentului uman, ce se ridică peste zbuciumul impur al contingentului şi al forţelor sale oarbe şi contradictorii. Din ipostazele variate ale lumii balcanice, din plăsmuirile ei concret-multiforme, din interferenţa graiurilor omeneşti care asociază cuvintele nobile cu vocabulele argotice şi pestriţe, se naşte un **model al cunoaşterii duale în trup şi în spirit**. Isarlâkul devine un topos mitic unde civilizaţii, rase, profesiuni, mentalităţi, obiceiuri dintre cele mai diverse se amestecă într-o sinteză umană inedită şi unică. Această temă coincide cu etapa a doua, **baladesc-orientală**, a creaţiei autorului liric, în care I. Barbu concepe **balade culte** în stilul textelor folclorice scrise de Anton Pann, imaginând o lume a contrastelor, fascinată deopotrivă de **formele înaltului** (atinse prin asceza spiritului tutelat de Mercur) şi de cele ale **adâncului** (manifestate prin trăirile carnale aflate sub *„roata Venerei"*). Poetul descrie imaginile dicotomice ale unui **univers în ebuliţie** (gata să explodeze) din cauza oscilaţiei perpetue între spiritualitate şi senzualitate, între rigoarea constructivă a minţii omeneşti şi fervoarea distructivă a beţiei simţurilor, între **asceza apolinică** şi **orgia dionisiacă**, marcând **balcanismul** plin de vitalitate (element de legătură între Orient şi Occident).

„Jocul secund" al artei ca o lume de esenţe ideale este teoretizat în toate artele poetice ale scriitorului (*Din ceas, dedus...*, *Timbru, Grup* etc.) şi defineşte **etapa ermetică** (a treia şi ultima din creaţia sa). Ideea esenţială este aceea că numai **creaţia imaginară**, semn al activităţii neistovite a minţii omeneşti zămislitoare de sensuri noi, poate sugera, prin asociaţii neobişnuite de înţelesuri, tocmai acele lucruri care nu există în chip obiectiv (fiindcă nu au suport referenţial în realitate). Capacitatea intelectivă şi imaginativă a omului este nelimitată, ea permiţându-i ceea ce natura nu poate exprima sau chiar ceea ce nici nu are corespondent în universul cunoscut. În viziunea barbiană, arta este un **proces exclusiv intelectual**, o *forma mentis* (formă a minţii) în care lumea este sublimată în Idee, iar „jocul secund" devine încercarea de evadare din contingent (universul concret) în absolutul imaginat de spiritul creator pur.

Aşa cum sugerează autorul în *Timbru*, pentru a plăsmui **idei absolute** (în sens platonician) **în forme sensibile,** este nevoie de *„un cântec încăpător"* echivalent cu arta însăşi, unica în stare să surprindă trăsăturile latente, nebănuite ale *„pietrei"*, ale *„humei"* şi ale *„undei"*, elemente terestre fundamentale. Numai artistul, pe baza unei înţelegeri simpatetice a acestor manifestări ale lumii concrete, le poate însufleţi şi ridica la puterea abstractă a imaginilor sensibile.

şi s-au clasicizat, precum etapele de creaţie lirică ale autorului în viziunea aceluiaşi critic: *„mitul oglinzii"*, *„spiritualismul"*, *„treptele viziunii"* şi *„poezia ca joc de limbaj"*. În poemul *Ritmuri pentru nunţile necesare* (din etapa ermetică), scriitorul stabileşte **trei căi de cunoaştere**: cea **erotică**, reprezentată astral prin planeta Venus; cea **raţională**, având-l drept simbol pe Mercur, şi cea **contemplativ-artistică**, plasată sub semnul luminos al Soarelui. Într-un vers cu valoare de laitmotiv (*„Mă-nchin la soarele-nţelept..."*) din balada cultă *Riga Crypto şi lapona Enigel*, eroina mărturiseşte aspiraţia ei şi a întregii lumi polare către orizonturile luminate şi încălzite de puterea incandescentă a astrului diurn, simbolizând viaţa şi cunoaşterea lumii, opuse umbrei şi umezelii unei existenţe elementare. Durata în spirit este comparată de Enigel cu adâncimea *„fântânii"* din care numai omul ştiutor poate scoate la suprafaţă apa vie a cunoaşterii universale.

Poezia-monadă (figură geometrică suficientă sieşi şi perfect conturată) depăşeşte universul bine cunoscut al obiectelor şi ajunge capabilă să figureze, dincolo de percepţia senzorială limitată, **ordinea secretă** a lucrurilor în spaţiu şi sensul devenirii cosmice.

Ion Barbu este obsedat de natura esenţială a **actului cognitiv**, înţeles ca un **joc organizat** (şi totuşi imprevizibil) între cel **individual** şi cel **de „grup"** (raportat la umanitatea cunoscătoare). Relaţia de asociere (presupusă în orice joc) nu exclude tensiunea înregistrată între particular / general, atitudine neutrală / opoziţie principială, grupare temporară / unitate definitivă. Aşadar, grupul (din poemul barbian cu titlu omonim) este principiul ordonator care asigură **unitatea contrariilor**, aşa cum **numărul** (etalon abstract) include totalitatea însemnelor numerice prin intermediul cărora el se individualizează şi se divide. **Actul poetic** se întemeiază ontologic (**fiinţa**) şi matematic (**numărul**), ambele modalităţi de cunoaştere ridicându-se la puterea abstractă a imaginaţiei: *„Ion Barbu a redat limbii române acel ritm esenţial care dezvăluie sensurile misterioase ale existenţei. Odată cu el, poezia noastră devine ritual, comuniune cu un fond obscur de prea multă lumină primordială, în care ideile sunt esenţe şi totodată tipare. Matematicianul ştie că, înainte de a intra în zona supremei abstracţiuni, Numerele sunt figuri care cântă. De la el, Poetul a învăţat că Sunetul e o stare de graţie a Formei"* (Ştefan Aug. Doinaş, *Orfeu şi tentaţia realului*, Bucureşti, 1974).

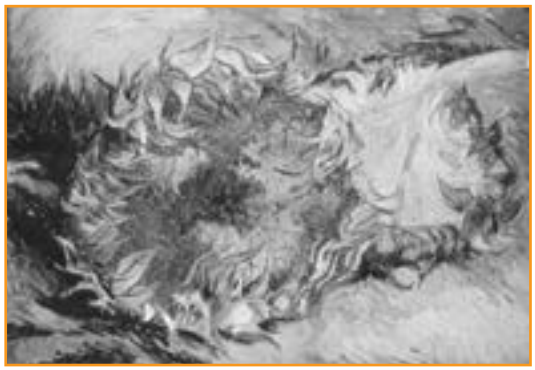
Prin jocul minţii şi al cuvântului, poezia trebuie să iasă din lumea experienţei senzoriale şi să pătrundă în **suprarealitatea ideală** a conceptului (a actului în sine), aşa cum îşi dorea scriitorul însuşi: „[...] *Materialul meu veritabil e Actul. Aici evoluez ca un vultur, sunt maestru*" (*I. Barbu în corespondenţă,* Bucureşti, 1982).

Aspecte normative şi funcţionale ale studiului limbii

Norma literară — aspecte evolutive

Definiţie. Conform DEX-ului, **norma** este „regulă, dispoziţie etc. obligatorie, fixată prin lege sau prin uz; ordine recunoscută ca obligatorie sau recomandabilă". Există normă lingvistică, literară, juridică, administrativă, tehnică, morală etc. **Norma limbii literare** este, conform definiţiei lui I. Gheţie (reprodusă în *Dicţionar general de ştiinţe ale limbii*, 2001), „expresia convenţională, la nivelul limbii literare, a unui anumit uzaj dominant, impusă — cu o forţă coercitivă mai mare sau mai mică — oamenilor de cultură aparţinând unei comunităţi, atunci când redactează un text". Spre deosebire de regulile limbii, caracterizând orice actualizare a limbii date, norma literară propune **un model de vorbire şi de scriere,** recomandabil în exprimarea îngrijită şi elevată, care reprezintă **limba cultivată.** Există **norme particulare,** diferenţiate după nivelurile limbii (fonetic, morfologic, sintactic, lexical) şi **norma generală**, care le grupează într-un sistem unitar şi coerent.

Caracteristici. Norma literară are următoarele patru trăsături: 1. **caracter istoric:** este flexibilă şi poate fi modificată *diacronic* odată cu evoluţia limbii. Normele literare sunt consemnate în *sincronie* (la un moment dat), în lucrări de specialitate (tratate, dicţionare); 2. **caracter convenţional şi concret:** spre deosebire de norma lingvistică, naturală şi abstractă, cea literară este convenţinală (impusă de utilizarea predominantă pentru un anumit stadiu sincronic), aplicată diferenţiat de aceia care redactează un text; 3. **caracter multiplu**: sintagma ca atare, deşi folosită la singular, constituie un ansamblu de prescripţii recomandate pentru principalele paliere ale limbii: norma fonetică şi ortografică, norma morfologică, sintactică şi cea lexicală. Gradul lor de aplicabilitate este *mai strict* (la nivel ortografic şi ortoepic, ca şi la norma morfologic impus istoric) sau *mai liber* (la nivel sintactic şi lexical). Cea mai permisivă rămâne **norma lexicală,** deoarece înregistrează numeroase variante atât în stilurile funcţionale, cât şi în limbajele specializate (popular, dialectal, familiar, argotic); 4. **caracter supradialectal**: în orice limbă standard (oficială), norma literară este stabilită pe baza unui dialect dominant (fără a se suprapune în totalitate acestuia), acceptând şi particularităţi provenite din alte dialecte/graiuri ale idiomului respectiv. Limba culturii naţionale autohtone s-a format pe baza **dialectului dacoromân,** vorbit astăzi pe teritoriul României, al Republicii Moldova şi în regiuni istorice cu populaţie românească din Ucraina, Ungaria, Serbia şi Bulgaria. Dacoromâna prezintă diferenţieri lingvistice regionale pe graiuri (muntean, moldovean, bănăţean, crişean, maramureşean). **Limba română literară** s-a dezvoltat pe temeiul **graiului** vorbit în **nordul Munteniei** şi **sud-estul Ardealului,** devenit, în timp, varianta cu autoritate lingvistică (mai ales prin tipărirea cărţilor religioase şi a celor laice — cronici şi cărţi populare — în centrele culturale din Transilvania şi Ţara Românească), acesta asigurând unitatea remarcabilă a limbii noastre în comparaţie cu alte limbi romanice. **Coeziunea lingvistică şi literară a românei actuale** se explică prin structura ei gramaticală esenţial **latină,** prin utilizarea unui fond lexical comun (alcătuit cu precădere din termeni latineşti), prin fenomenul periodic de **relatinizare a limbii** (datorat aportului masiv de neologisme latino-romanice împrumutate pe cale cultă, începând cu Şcoala Ardeleană şi până astăzi). Aceste caracteristici au permis transcenderea diferenţelor dialectale şi pe diferite graiuri în procesul comunicării dintre toţi vorbitorii limbii române.



Vincent van Gogh, *Floarea-soarelui*

Exemple. DOOM[2] (*Dicţionarul ortografic, ortoepic şi morfologic*, ediţia II-a, 2005) prevede o serie de modificări importante la nivel ortografic, ortoepic şi morfologic, dintre care menţionăm:

- În funcţie de uzul literar actual, normele în vigoare recomandă **o singură accentuare** la cuvinte precum: *adică, aripă, avarie, bolnav, butelie, caracter, călugăriţă, doctoriţă, duminică, duşman, fenomen, ianuarie, lozincă, miros, regizor, sever, şervet, unic, vatman, vultur* (care până acum admiteau dublă accentuare).
- **Pronumele şi adjectivele negative** (*niciunul, niciuna, niciun, nicio* etc.) se scriu **într-un cuvânt** (la fel ca pronumele nehotărâte compuse *vreunul, vreuna, vreun, vreo*), conform principiului ortografic prin care aceste forme contopite trebuie

distinse, și prin grafie, de îmbinările libere asemănătoare: *nici un* – adverb + articol nehotărât (*Nu e nici un om singur*, *nici un nefericit*); adverb + numeral (*Te contrazic, eu nu mi-am cumpărat nici un cadou costisitor*, *nici mai multe*), *nici unul* – adverb + pronume nehotărât (*Nu mă convinge nici unul*, *nici celălalt*). Este singurul pronume / adjectiv pronominal, în afară de *ceea ce*, care se scrie în cuvinte separate.

— **Prezența cratimei** în formele unor cuvinte greu flexionabile (*x-ul, ph-ul, RATB-ul*), în neologisme în a căror finală apar deosebiri între scriere și pronunțare (*acquis-ul, bleu-ul, Bruxelles-ul, dandy-ul*, pl. art. *dandy-i* [nu *dandi*], *show-ul*). Dar se recomandă atașarea fără cratimă a articolului enclitic sau a desinenței la **neologismele terminate în litere** din alfabetul limbii române **pronunțate ca în limba română** (*boardul, boarduri, cliku*l, *cliku*ri, *trendul, trenduri*).

● „Se generalizează **scrierea cu cratimă a compuselor nesudate** care denumesc substanțe chimice distincte și specii diferite de plante sau de animale (cu nume științifice diferențiate)" (op.cit.): *pătlăgea-vânătă*, *fluture-de-mătase* etc.

● **Verbele compuse parasintetice** (puține la număr) se scriu, toate, **într-un cuvânt** (*a se autoacuza, a binecuvânta, a binevoi, a scurtcircuita, a prescurta, a se sinucide, a telecomanda* etc.).

● În **locuțiunile *odată ce*** „după ce, din moment ce" și ***odată cu*** „în același timp cu", adverbul *odată* se scrie **într-un cuvânt.**

● Norma literară condamnă folosirea lui ***ca și*** (sau a lui *ca, virgulă*) în loc de *ca, drept, în calitate de*, pentru **evitarea cacofoniilor** (cu atât mai mult când acest pericol nu există); în locul construcțiilor greșite (de tipul *ca și coechipier*, *ca și consilier*, *ca virgulă comandant*), construcțiile corecte sunt: *drept/în calitate de coechipier, consilier, comandant.*

● Adverbul ***decât*** „doar, numai", cu sens restrictiv, se folosește exclusiv în **construcții negative** (*N-am decât un frate*), în timp ce sinonimele sale se utilizează în enunțuri **pozitive** (*Am doar/numai un frate*).

● Pentru **indicarea primei zile** a fiecărei luni, trebuie folosit **numeralul ordinal,** nu cel cardinal (*Întâi Decembrie*, nu *Unu Decembrie*, *Întâi Mai*, nu *Unu Mai*).

● „La substantivul împrumutat din engleză ***mass-media*** s-a admis (în acord cu forma și în conformitate cu trecerea unor plurale neutre latinești, la origine aflate la feminin singular) utilizarea lui ca **feminin singular** (*mass-media actuală*), cu genitiv-dativul articulat *mass-mediei* (*prin intermediul mass-mediei*)" (op.cit.).

● La **verbele care încep cu *î*** (*a începe, a învinge*), grafia acestuia se păstrează și în interiorul cuvântului numai la modurile verbale (gerunziu, participiu, supin) la care forma negativă se realizează cu prefixul *ne-* (și adverbele *mai, prea*): *neîncepând, nemaiîncepând, neîceput, de neînvins.*

● Unele **verbe** au **forme modificate** astfel: ***a reda*** „a da din nou" (imperfectul *redădea*), ***a reda*** „a descrie" (imperfectul *reda*); ***a trebui*** (indicativ prezent, persoana a III-a: forma *trebuie*; conjunctiv prezent: *să trebuiască*); ***a decerna*** (trebuie conjugat cu *-ez*: *(eu) (să) decernez*, nu *decern*); ***a continua*** (indicativ și conjunctiv prezent, persoana I singular: *(eu) (să) continui*, nu *continuu*); ***a absolvi*** (inclusiv pentru sensul „a termina un an/o formă de învățământ", trebuie conjugat fără *-esc*: *(eu) (să) absolv*, nu *(eu) (să) absolvesc*); ***a mirosi*** (indicativ prezent, persoana a III-a plural: *ei miros*, nu *ei miroase*).

● Sunt considerate corecte formele verbelor ***a voi*** și ***a vrea,*** fiecare cu specializarea sa în flexiune (*voiam să plec, vreau să plec*), nu însă și cele rezultate prin contaminarea lor (*vroiam*, *vroisem* etc.).

Variante literare libere

Definiție. Varianta este „în fonologie și morfologie, unitatea minimală care nu contractează raporturi de comutare [nu determină modificări în planul expresiei ori în cel al conținutului prin substituția reciprocă a unităților, n.ns.] cu alte unități similare fonetic, respectiv semantic" (op.cit.).

Caracteristici. Variantele pot fi: 1. **combinatorii** (poziționale), definite prin distribuție complementară; 2. variante **libere** (individuale), care depind direct de vorbitor și de momentul rostirii. Variantele libere, opinează Gabriela Pană-Dindelegan (în op.cit.), sunt „realizări ale unei invariante (ale unui fonem sau morfem), nedeterminate contextual, aflate în distribuție contrastivă, fără să fie și în raport de comutare". Ele pot fi folosite în același context, fără modificarea sensului. Noul DOOM precizează seriile de variante libere pe care le recomandă la nivel ortografic, fonetic și morfologic.

Exemple. 1. La **nivel ortografic:**

— **scrierea și pronunțarea distinctă** a cuvintelor: *cearșaf/cearceaf, corigent/corijent, ferăstrău/fierăstrău, filosof/filozof, lăcaș/locaș, muschetar/mușchetar, pioneză/pioneză;*

— **sinereza** poate fi facultativă când redă o rostire în tempo rapid (*de-abia, pasiunea de-a convinge*), față de aceea în tempo lent (*de abia, pasiunea de a convinge*);

— **eliziunea** poate fi facultativă (*c-a văzut/că a văzut, c-un sfat/cu un sfat, dup-o oră/după o oră, făr-a vorbi/fără a vorbi, pân-acolo/până acolo, s-o vadă/să o vadă*);

— **interjecțiile repetate** se pot despărți prin cratimă ori prin virgulă (*hai-hai!; ham-ham!; hai, hai!; ham, ham!*);

— se pot scrie cu sau fără punct între litere **abrevierile** compuse din mai multe inițiale majuscule (*C.E.C./CEC, O.N.U./ONU, P.F.L./PFL*); actualmente, se preferă scrierea fără puncte despărțitoare: *CFR, DOOM, SUA, UNESCO.*

— **numele de familie** se pot scrie în interior cu *â* sau *î*, în funcție de tradiția familiei, de voința purtătorilor și de actele de stare civilă (*Râpeanu/Rîpeanu, Agârbiceanu/Agîrbiceanu*, dar *G. Topîrceanu, I.D. Sîrbu*).

2. La **nivel fonetic:**

— la unele cuvinte, se admit **variante literare de accent**, cu unele deosebiri față de DOOM[1] *(acatist/acatist, anost/anost, antic/antic, gingaș/gingaș, hatman/hatman, intim/intim, jilav/jilav, penurie/penurie, profesor/profesor, trafic/trafic*);

— în cazul cuvintelor derivate fie cu prefixe, fie cu sufixe, ori în cazul cuvintelor compuse, **despărțirea în silabe** se poate face și pe baza pronunțării, și după structura morfologică: *a-nor-ga-nic/an-or-ga-nic, i-ne-gal/in-e-gal, bi-no-clu/bin-o-clu, su-bli-ni-a/sub-li-ni-a, drep-tunghi/ drept-unghi, des-pre/de-spre, al-tun-de-va/alt-un-de-va.* Normele actuale preferă **despărțirea după pronunțare** (pentru care se pot stabili reguli mai generale decât pentru despărțirea după structură).

3. La **nivel morfologic:**

— există **substantive cu forme duble de singular** *(bulgăr/bulgăre, basc/bască, cartilaj/cartilagiu, chestie/chestiune, halo/halou, pântec/pântece* (popular), *pieptăn/pieptene, sandvici/sandviș, tumoră/tumoare, zi*/[în expr. și] *ziuă;* și **substantive cu forme duble de plural** (*boli/boale* [în expr. *a băga în boale*], *coperți/coperte, căpșuni/căpșune, cireșe/cireși, coarde/corzi, găluște/găluști, râpe/râpi, chipie/chipiuri, vopseluri/vopsele, tuneluri/tunele;*

— la unele **adjective neologice,** norma actuală, reflectând uzul persoanelor cultivate, admite la **feminin** forme cu și fără **alternanța *o*** (accentuat)/***oa,*** în ordinea de preferință (*analoagă/analogă, omoloagă/omologă*), în timp ce la altele nu admite forme cu *oa* (*barocă, echivocă, filologă, pedagogă*);

— normele actuale acceptă la femininul nearticulat al **numeralului ordinal *întâi*** postpus substantivului și forma cu particulă enclitică (*clasa întâi/întâia*);

— în construcția cu **prepoziția *de*** (care și-a pierdut sensul partitiv, dobândind înțelesul „de felul") **+ pronume posesiv**, norma actuală admite atât pluralul, cât și singularul *(un prieten de-ai mei/de-al meu, o prietenă de-ale mele/de-a mea*);

— deși predicatul se acordă cu subiectul în persoană și în număr, există situații în care **acordul** se face și **după înțeles**, mai ales în cazul subiectelor exprimate prin substantive **colective**: *Majoritatea participanților la miting a plecat/Majoritatea participanților la miting au plecat; Mulțimea de absolvenți a început examenele/Mulțimea de absolvenți au început examenele*). În ambele cazuri, acordul după înțeles s-a produs simultan cu **acordul verbal prin atracție**.

— la **indicativul prezent** al verbelor de conjugarea I și a IV-a, se recomandă forme duble: *inventează/invență, înjgheabă/înjghebează, șchioapătă/șchiopătează; biciuiește/biciuie, cheltuiește/cheltuie, destăinuie/destăinuiește* etc.

[1]În DOOM[2], modificările operate față de DOOM[1] sunt marcate prin semnul (!), plasat înaintea cuvintelor.

Exerciții. Aplicații

1. Corectați, după caz, forma numeralelor și a substantivelor neologice folosind sau nu cratima (conform DOOM, 2005): *11-le, a 11a, 16-imi, hippyul, party-ul, storyul, playboyi, gadgetul, item-ul, week-endul, Bruxelles-ul.*

2. Corectați formele următoarelor cuvinte, fixând cratima acolo unde trebuie sau, dimpotrivă, eliminând-o: *dea dreptul, într-una* (adv.), *înșir'-te (mărgărite), nempăcat, denmulțit, dându-le-o, jeluimaș, întrebase-vor, face-lise-va, ducăse-pe-pustii!, lasămă-să-te-las, aducere aminte, luare aminte.*

3. Precizați (consultând DOOM, 2005) care dintre substantivele următoare mai păstrează forme duble de singular și/sau de plural: *acont/aconto, aconturi/acontouri, fluture/flutur, șoarece/șoarec, berbec/berbece, colind/colindă* [„cântec"], *poem/poemă; coli/coale, niveluri/nivele, hoteluri/hotele, chibrituri/chibrite, obiceiuri/obicee, seminare/seminarii, cicatrice/cicatrici, torenți/torente.*

4. Corectați următoarele grafii în conformitate cu structura și cu flexiunea morfologică a cuvintelor: *așează, înșeală, tânjeală* [„proțap", nu tânjire"], *gureșe* (fem. sing.), *fruntașe* (fem. sing.), *înfățișază, angajază, se îngrașe, îngrija, să sfârșască, gogoșerie, greșală, oblojală, clujan (Clujana), someșan (Someșana), ieșan, roșață, vitejască.*

5. Corectați, unde este cazul, scrierea următoarelor cuvinte (în conformitate cu DOOM, 2005): *excalada, escrescență, fuxie* (plantă), *rucsac, asvârli, dezjuga, glasvant, dizident, disertație* (dar *a dizerta*), *premisă, cvasiunanimi, conclusiv, corosiv.*

6. Marcați accentele potrivite (mobile, stabile ori duble) în pronunțarea următoarelor cuvinte: *suntem, sunteți, noră* (*nurori*), *radio* (*radiouri*), *avocado* (*avocadoul*), *adusei, analfabet, făcuseră, aerodinamic, anteroposterior, autocritic, dacoromân, colibri* (pasărea), *halo, atu, prevedere, Vasiliu, Rotariu.*

7. Marcați între paranteze drepte pronunțarea numelor proprii străine, respectând ortografia și pronunția specifice limbii respective (după modelul: fr. *Bordeaux* [bordo], *New York* [nĭu ĭork]): *Haendel/Händel, Jókai, Mickiewicz, München, Marrakech, Petöfi, Quito, Racine, Shakespeare, Eugen O'Neill, Walt Street, Beijing, Okinawa, Yale, Zeiss.*

8. Despărțiți în silabe cuvintele următoare atât după pronunție, cât și după structură: *inabil, neschimbător, neomodernism, pustnic, arterioscleroză, portavion, dezechilibru, nestrămutat, nesprijinit, Pronosport.*

Epoci și ideologii literare

Tradiționalismul

Cum noi ne aflăm geografic în Orient și cum, prin religiunea ortodoxă, deținem adevărul luminii răsăritene, orientarea noastră nu poate fi decât spre Orient, adică spre noi înșine, spre ceea ce suntem prin moștenirea de care ne-am învrednicit. Moștenim un pământ răsăritean, moștenim părinți creștini — soarta noastră se cuprinde în aceste date *geoantropologice. O cultură proprie nu se poate dezvolta organic decât în aceste condiții ale pământului și ale duhului nostru. Occidentalizarea înseamnă negarea orientalismului nostru; nihilismul europenizant înseamnă negarea posibilităților noastre creatoare. Ceea ce înseamnă negarea principială a unei culturi românești, negația unui destin propriu românesc și acceptarea unui destin de popor născut mort.* [...]

Literatura sămănătoristă a înfățișat un om al pământului, un om al instinctului teluric, fiindcă doctrina ce-o influența era fascinată de un ideal politic determinat. Afară de aceasta, realizarea autohtonismului e unilaterală întrucât s-a manifestat numai în ordine literară. Noi voim să-i dăm amploare prin năzuința de a îmbrățișa toate ramurile creatoare ale spiritului românesc. [...] Sămănătorul *a avut viziunea magnifică a pământului românesc, dar n-a văzut cerul spiritualității românești.* [...] *Peste pământul pe care am învățat să-l iubim din* Sămănătorul, *noi vedem arcuindu-se coviltirul de aur al bisericii ortodoxe.*

Nichifor Crainic, ***Sensul tradiției***, 1929

Absolutizarea autohtonismului — Tradiționalism versus modernism

Incluzându-și explicația în propriul nume, tradiționalismul prețuiește și apără **tradiția**, înțeleasă ca o sumă de valori expuse pericolului alterării și degradării. Spiritul critic nu este exclus din atitudinea tradiționalistă, numai că el este „întors", de regulă, împotriva tendințelor și valorilor moderne, ce aduc o eroziune și chiar o dezagregare a „vechiului". De fapt, ambele atitudini, și cea tradiționalistă, și cea modernistă, își trag o mare parte din substanța lor din lupta uneia împotriva alteia, cu exagerări de ambele părți. Specifice și definitorii pentru tradiționalism sunt interesul și pasiunea pentru **folclorul văzut ca un depozitar ideal al tradițiilor unei comunități**. Tradiționalismul românesc nu face excepție de la această regulă, completând-o însă cu idealizarea și conservarea în mit a trecutului național, mai ales a celui de factură rurală. Astfel că, la noi, majoritatea mișcărilor tradiționaliste se vor revendica de la Eminescu. Epigonii eminescieni, apoi, parțial, poporanismul și, integral, sămănătorismul își construiesc câte un tradiționalism propriu; între ele există, desigur, multe asemănări, dar și suficiente diferențieri de accent.

Cel mai „intens" tradiționalism l-a reprezentat însă, în cultura noastră, **gândirismul**, mișcare literară (treptat politizată) dezvoltată în jurul revistei „Gândirea". Având-l ca doctrinar pe Nichifor Crainic, gândirismul s-a încărcat în timp de conotații negative, în afara esteticului. Dacă inițial revista avea colaboratori de mare prestigiu (de la fondatorii Adrian Maniu, Gib I. Mihăescu și Cezar Petrescu, la Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Mateiu Caragiale, Ion Pillat, Tudor Vianu, Al. Philippide, Vasile Voiculescu ș.a.), fiind **deschisă** și către alte culturi (de unde și frecventarea unor formule diverse, sincronizate cu mișcarea culturală europeană, de la simbolism la expresionism), ea va evolua, treptat, către absolutizarea autohtonismului spiritualizat, a ortodoxismului și a primitivismului rural. N. Crainic reproșează sămănătorismului preocuparea sa unilaterală (universul rural), adăugându-i dimensiunea elevației spirituale prin racordarea tradiționalismului la ortodoxism. Perspectiva lui Nichifor Crainic este una **etnicistă**, valorile noastre fiind absolutizate și transformate în **criteriu unic**. Orientarea culturii române spre Occident și, în special, spre cultura franceză este, din punctul său de vedere, una profund greșită. Teoreticianul gândirismului găsește numai diferențe și puncte de ruptură între cultura Orientului, de care aparținem, și cultura Occidentului, de care am fost mereu atrași: spiritul dionisiac al dacilor învinși se opune spiritului apolinic al Romei cuceritoare, caracterul țărănesc și patriarhal al civilizației noastre se opune caracterului industrial și urban al civilizației apusene, iar **ortodoxia orientală** (axa doctrinei gândiriste) este contrapusă **catolicismului occidental**.

„Am descuiat tărâmul eternelor idei...”

Vasile Voiculescu

Coordonate ale vieții și operei

Scriitorul s-a născut în 1884, în comuna Pârscov, de pe valea Buzăului, într-o numeroasă familie de țărani. Într-o evocare târzie, el va vorbi cu evlavie despre părinții săi, oameni harnici și păstrători de datini, pioși și cu mult respect față de învățătură. Pentru ei, *„religia a fost pravila și enciclopedia vieții lor practice”*. Atunci când a părăsit casa natală, la vârsta de șase ani, cunoscând vitregiile vieții de internat și ale perindării pe la gazde inospitaliere, Voiculescu s-a consolat cu amintirile legate de copilăria sa, despre care mărturisește că s-a desfășurat în ritmuri autentic rurale, ordonate de anotimpuri, datini și de străvechi obiceiuri. A urmat cursurile primare la Buzău, iar pe cele liceale la București, epoca adolescentină coincizând cu primele încercări poetice. În 1897, a notat pe ultima pagină a unui volum de versuri eminesciene un poem original, dedicat marelui înaintaș. Chiar dacă disponibilitățile artistice l-au

În Grădina Ghetsimani

Isus lupta cu soarta și nu primea paharul…
Căzut pe brânci în iarbă, se-mpotrivea întruna.
Curgeau sudori de sânge pe chipu-i alb ca varul
Și-amarnica-i strigare stârnea în slăvi furtuna.

O mână nendurată, ținând grozava cupă,
Se cobora-mbiindu-l și i-o ducea la gură…
Și-o sete uriașă sta sufletul să-i rupă…
Dar nu voia s-atingă infama băutură. [...]

Deasupra, fără tihnă, se frământau măslinii,
Păreau că vor să fugă din loc, să nu-l mai vadă…
Treceau bătăi de aripi prin vraiștea grădinii
Și uliii de seară dau roate după pradă.

Comunicare orală interactivă

1. Reproduceți din volumul de versuri *Poeme cu îngeri* strofa a treia a poeziei, interpretându-i semnificațiile în concordanță cu ideile stabilite în primele două stofe.
2. Selectați din poem imaginile referitoare la Isus și interpretați simbolistica realizată prin contraste cromatice: alb (chipul), roșu (sudoarea de sânge), verde (băutura ucigașă), galben (mierea cuvântului), negru (măslinii, ulii prefigurând moartea).
3. Citiți și valorificați conținutul de idei religioase din alte două poezii selectate din același volum, interpretând valențele artistice ale simbolurilor.
4. Citiți din „Biblie” cele patru „Evanghelii” și reliefați, în grupe de lucru, asemănările dintre textele sfinte, dar și câteva deosebiri interesante; puneți accent pe studiul „Evangheliei după Luca”, din care s-a inspirat V. Voiculescu în realizarea poemului său, și motivați alegerea scriitorului.
5. Selectați și interpretați elementele popular-arhaice din poezia voiculesciană.

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

În „Evanghelii" este menționat momentul rugăciunii solitare a lui Isus Hristos către divinitate, pe care o rostește în Grădina Ghetsimani de pe Muntele Măslinilor. În timpul sărbătorilor pascale, după Cina cea de Taină, Isus dorește să se roage singur, lăsându-i la marginea grădinii pe trei dintre ucenicii săi cei mai devotați. Aceștia nu s-au dovedit în stare să-l vegheze pe Învățătorul lor și au adormit cu inconștiență. De trei ori Isus i-a trezit și i-a implorat să se roage împreună, ca să îndepărteze ispitele și slăbiciunile de sufletele lor, întărindu-și trupurile neputincioase. Isus le dezvăluise celor doisprezece ucenici, în timpul Cinei celei de Taină, că unii dintre ei îl vor trăda, alții se vor dezice de învățăturile lui și ceilalți se vor risipi prin lume, ca o turmă rămasă fără păstorul care va fi sacrificat. Când aceștia au negat, din lașitate, din fariseism sau din inconștiență, Isus i-a identificat pe Iuda Iscarioteanul și pe Simon Petru.

În Grădina Ghetsimani, Isus i s-a adresat lui Dumnezeu, implorându-l să-i dea tăria morală *„de-a bea paharul"* întreg al amărăciunii și al suferinței. După încheierea rugii, va fi întâmpinat de Iuda, care — sărutându-l — l-a deconspirat, provocând arestarea lui de către slujitorii înarmați ai arhiereului Caiafa. Pe drumul către templu, Isus va fi umilit, batjocorit și chiar molestat de către necredincioși.

Ruga biblică rostită pe Muntele Măslinilor poate avea următoarele semnificații religioase și morale: **în sens creștin**, dezvăluie lupta lui Isus cu ispitele Diavolului și victoria sa asupra îndoielii de sine; **în sens etic**, denotă încercarea de a-i convinge pe ucenicii săi că spiritul uman trebuie să rămână neadormit și că se cuvine să vegheze asupra patimilor proprii; în sens profund **uman** și **afectiv**, relevă tristețea lui Isus că trădătorii lui s-au aflat în imediata sa apropiere, chiar mâncând dintr-un *„blid"* cu el; temerea și chiar regretul că va îndura suferințe atât de mari, pentru înfruntarea cărora cere divinității să-i dea tărie morală deosebită și să-l despovăreze de limitele specific omenești; încercarea de a schimba firea umană prin rugăciune, asceză și prin credință în Dumnezeu; fireasca părere de rău că părăsește existența terestră, pe ucenicii săi și pe oamenii cărora le-a făcut numai bine; supunerea deplină față de hotărârea Tatălui ceresc, singurul care decide atât soarta Fiului său, cât și pe a muritorilor, soartă care trebuie să rămână imuabilă.

Termenul simbolic de *„pahar"* — folosit atât în Biblie, cât și în poemul voiculescian — trebuie înțeles atât **în sens spiritual**, evocând momentul când omul bea cupa amărăciunilor extinse la durata vieții sale, cât și **în sens material**, reflectând clipa expierii (ispășirii) sale, așa cum Isus, însetat, a băut oțetul care i-a curmat șirul suferințelor. Dacă oamenii nu l-ar fi trădat pe Isus, poate că întâmplările tragice ar fi putut fi evitate și Dumnezeu l-ar fi putut lăsa pe pământ pe Fiul Domnului, mântuind lumea de păcate cu vorbele lui pilduitoare și cu fapte exemplare.

Poemul voiculescian evocă lupta Mântuitorului cu propria soartă și temerea lui firească de a bea *„paharul"* suferințelor omenești. El este singur în noapte, singur printre ucenicii adormiți, singur în fața lui Dumnezeu. Îngenuncheat în iarba grădinii, el se roagă, *„împotrivindu-se"* destinului prea crud. Invocarea divinității și asceza spirituală presupun un efort epuizant și o concentrare maximă. De aceea, chipul îi este *„alb ca varul"*, fruntea acoperită de *„sudori de sânge"*, iar vocea-i puternică are accente *„amarnice"*, căpătând rezonanța disperată a unei *„strigări"*. Primele sintagme citate

▶▶▶

îndemnat să se înscrie la Facultatea de Litere și Filosofie, o va abandona curând, frecventând cursurile Facultății de Medicină. Deși studiul disciplinelor medicale n-a reprezentat adevărata sa vocație, V. Voiculescu a fost un medic de excepție, decorat pentru meritele sale în domeniu. N-a ezitat să-și împlinească datoria în localitățile din județele țării unde a fost detașat succesiv. Student fiind, a cunoscut-o pe Maria Mittescu, între cei doi tineri înfiripându-se o dragoste ce nu se va stinge decât odată cu moartea lor. În 1908, Voiculescu scrie poeme de dragoste dedicate viitoarei sale soții și păstrate în arhiva familiei.

În 1914, a debutat în celebra revistă „Convorbiri literare" cu poeziile ***Urare*** și ***Din a vremilor risipă***. În 1916, la treizeci și doi de ani, i-a apărut primul volum de versuri, intitulat simplu, ***Poezii***. În calitate de medic, a cunoscut direct ororile Primului Război Mondial, îngrijind răniții și refuzând concediul medical legal, chiar și după ce fusese bolnav de tifos.

În 1917, l-a cunoscut pe scriitorul Al. Vlahuță, de a cărui prietenie s-a bucurat până la moartea acestuia. În 1918, i-a apărut, la Bârlad, al doilea volum, intitulat ***Din Țara Zimbrului***. Activitatea poetică este completată și cu aceea de publicist, participând la redactarea revistei „Florile dalbe", în care a dat la iveală și primele sale texte în proză (***Singuri*** și ***Momâia***).

După încheierea războiului, a participat la combaterea epidemiilor provocate de condițiile insalubre de viață și a fost din nou decorat. Anul 1920 i-a adus recunoașterea atât profesională, cât și literară: a fost numit medic la Administrația Domeniilor Coroanei; Academia Română i-a premiat volumul ***Din***

▶▶▶

Ţara Zimbrului și a devenit membru al Societății Scriitorilor Români. În 1921, Editura Cartea Românească i-a publicat cel de-al treilea volum, ***Pârgă***, apreciat drept **un moment de vârf în creația autorului**. În afara calității de medic, a devenit și profesor de igienă, fiind recompensat și cu alte decorații pentru merite sanitare excepționale. În anul 1927, Editura Cartea Vremii i-a publicat volumul ***Poeme cu îngeri***, marcând **accentuarea caracterului religios** al liricii poetului. Același an a însemnat și apropierea lui V. Voiculescu de **mișcarea literară tradiționalistă**, atașându-se, spiritual, de poeții afiliați acestui curent literar, precum Ion Pillat și Adrian Maniu.

Din 1929, începe colaborările la emisiunile de radio, atât cu tablete medicale, cât și cu lecturi literare. Talent complex, Voiculescu a fost și un **dramaturg notabil**, scriind, în 1930, piesa ***Fata ursului***, urmată de cea intitulată ***La pragul minunii*** și de altele. Între 1936 și 1937, parcurge o perioadă de intensă activitate creatoare. Publică aproape anual volume de versuri, dintre care s-au impus: ***Urcuș*** (1937) și ***Întrezăriri*** (1939). În 1944, a realizat o selecție a versurilor sale la Editura Fundațiilor, volumul antologic reproducând titlul celui inițial: ***Poezii***.

După moartea fulgerătoare a soției sale și încheierea activității medical-militare, Voiculescu s-a consacrat exclusiv creației literare. Între 1947 și 1958, a scris alte volume de versuri, celebrele sale ***Sonete închipuite ale lui William Shakespeare în traducere imaginară de Vasile Voiculescu*** și romanul fantastic ***Zahei Orbul***. Perioada 1958-1962 este una de mari suferințe fizice și morale: scriitorul septuagenar este închis ca urmare a unei înscenări judiciare tipice epocii staliniste,

Virgil Moise, *Grădină*

sunt preluate ad litteram din versetele biblice, mai ales din „Evanghelia după Luca", deosebită de celelalte prin accentuarea chinului sufletesc al Mântuitorului, care l-a precedat pe cel trupesc. Opoziția față de divinitate sau numai teama de cruzimea inumană a sacrificiului cerut au provocat o adevărată *„furtună"* în slăvile cerului. *„Mâna neîndurată"* a Tatălui ceresc îi întinde fără cruțare cupa amărăciunii și i-o apropie inevitabil de gură. În ciuda setei nepotolite de adevăr și a dorinței de salvare a umanității prin propria jertfă, Isus refuză la început această cupă în care *„veninul"* morții se simte mai puternic decât dulceața vieții.

Supunându-se voinței și hotărârii divine, Isus sfârșește prin a-și accepta destinul și — renunțând la trăsăturile umane —, implicit, *„el uitase de viață"*. În Grădina Ghetsimani, măslinii *„se frământau fără tihnă"*, compătimind soarta tragică a Fiului Domnului. Dacă ar fi putut, aceștia s-ar fi desprins din rădăcinile lor, ca să nu mai vadă suferința oglindită pe chipul celui ce se ruga cu disperare pentru el și pentru izbăvirea semenilor lui. Furtuna divină tulbură liniștea grădinii, transformând-o în *„vraiște"*, iar în înaltul cerului își fac apariția *„uliii"*, care vânează prada umană, așa cum adversarii noii credințe îl pândeau pe Isus ca niște păsări răpitoare.

Poetul religios adaugă evenimentului biblic al rugii lui Isus din Grădina Sfântă și pe cel al Patimilor Mântuitorului, încheiate cu moartea lui atroce prin răstignire. Între cele două momente temporale — Rugăciunea și Crucificarea lui Isus — s-a plasat **răgazul psihologic,** atât de specific omenesc, **al îndoielii de sine** și al deciziei compensatorii de **a se sacrifica** pentru purificarea de păcate a întregii lumi, izbăvite prin moartea celui curat și fără vină. Isus știe că învățăturile sale se vor întipări în inimile discipolilor și în mintea oamenilor numai dacă adevărurile lor vor fi consacrate printr-o **jertfă de neuitat**.

Filosoful italian Giovanni Papini, în opera intitulată *Viața lui Isus*, scrie că *„adevărurile sunt de natura sângelui și cu sânge din propriile vene trebuie să scrie pe paginile pământului, pentru ca trecerea secolelor să nu le șteargă contururile. Crucea este concluzia riguros necesară a discursului de pe Muntele Măslinilor"*. Hristos va plăti cu moartea binele suprem pe care îl reprezintă **dragostea de oameni** și **mântuirea lor**.

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Analizați felul cum procedează autorul în actul literar de transpunere a întâmplărilor și a mesajelor biblice în materie poetică; urmăriți și construcția tipului de metaforă religioasă în versurile lui V. Voiculescu.
2. Pornind de la rugăciunea lui Isus către Tatăl ceresc, rostită în grădina Ghetsimani de pe Muntele Măslinilor, concepeți un jurnal de lectură cu titlul generic: „Omul solitar în fața divinității tutelare"; exprimați-vă și propria judecată despre relația spirituală dintre om și divinitate, așa cum o percepeți în acest început de mileniu.
3. Vasile Voiculescu și Nichifor Crainic — sub semnul tradiționalismului ortodoxist; realizați un proiect despre acest curent literar-religios din literatura română interbelică; ilustrați cu opere semnificative din creația celor doi poeți și cu alte exemple (folosind informațiile oferite de manual, antologia *Poezia română religioasă*, I-II, de Florentin Popescu, 1992-1999, ca și lectura voastră suplimentară).

Sonetul CLXX (16)

Sămânța nemuririi, iubite, e cuvântul,
Eternul se ascunde sub coaja unei clipe,
Ca-n oul ce păstrează un zbor înalt de-aripe,
Pân' ce-i sosește timpul în slăvi să-și ia avântul;
A fost de-ajuns un nume, al tău, sol dezrobirii,
S-au spart și veac, și lume; ținut prizonier
A izbucnit din țăndări, viu, vulturul iubirii,
Cu ghearele-i de aur să ne răpească-n cer.
Cine ne puse-n suflet aceste magici chei?
Egali în frumusețe și-n genii de o seamă,
Am descuiat tărâmul eternelor idei [...].

Comunicare orală interactivă

1. Investigați direct pe textul liric structura simbolurilor, evidențiind și raporturile dintre poet și cuvântul care instituie *„zeiasca voluptate"* a artei literare.
2. Citiți și comentați alte poeme din volumul apărut postum (eventual al 29-lea, al 30-lea, al 66-lea) sau la alegerea voastră, poeme care să cuprindă și celelalte teme abordate de scriitor; lucrați pe grupe și comparați ideile.
3. Citiți (într-o traducere literară de valoare) câteva texte lirice similare din creația lui W. Shakespeare, mai ales din ciclul de sonete închinate *„doamnei brune"*; comparați-le cu cele ale poetului român și observați originalitatea artei sale literare, netributare modelului ales. Polemizați pe tema dată.

fără să se țină seama de vârsta sa înaintată, nici de serviciile de excepție ale medicului devotat cauzei omenești. La numai un an după ieșirea din nedreapta detenție, cu sănătatea complet ruinată, V. Voiculescu se stinge din viață, fără să-și poată vedea creația integral publicată. Memoria îi va fi reabilitată în 1967, făcându-se astfel o elementară dreptate omului, medicului și scriitorului, a cărui operă a fost brutal întreruptă.

Postum, în 1964, au apărut ***Ultimele sonete închipuite...***, cu o prefață elogioasă, semnată de criticul literar Perpessicius. În 1966, Vladimir Streinu a încredințat tiparului și a prefațat, la Editura pentru Literatură, alte două volume de nuvele inedite din creația voiculesciană, numite ***Capul de zimbru*** și ***Ultimul berevoi***. Poemele și nuvelele apărute abia după moarte au dat imaginea completă asupra unui mare scriitor, al cărui loc în peisajul literaturii române nu fusese cel meritat până atunci.

Cele nouăzeci de sonete ale volumului postum au fost notate în continuarea celor publicate, în 1609, de către celebrul poet elisabetan. Voiculescu a preluat și tematica poemelor ilustrului predecesor, concentrată în trei motive lirice: **al timpului trecător, al prieteniei și al dragostei**. În afara modelului englez mărturisit, critica de specialitate a remarcat și alte apropieri spirituale: de poemul ***Vita nuova*** al lui Dante, de ***Canzonierele*** lui Petrarca și de ***Rimele*** aparținând lui Michelangelo. Femeia cântată de Voiculescu are și trăsăturile *„doamnei brune"* („the dark lady") din sonetele shakespeariene, ale *„doamnei angelice"* („donna angelicata", Laura), dar și pe cele ale Vittoriei Colonna, celebra iubită a

lui Michelangelo Buonarroti, genialul pictor, sculptor, arhitect și poet italian.

În 1914, când Al. Macedonski avea 60 de ani, iar tânărul Voiculescu nu împlinise 30 de ani și nu publicase încă niciun volum, mentorul „Literatorului" i-a dedicat un catren conținând o tulburătoare premoniție referitoare la destinului tânărului său confrate: *„Poetului dr. Voiculescu: «Sub ceru-n veci întunecat / Trăiși o viață-ntristătoare... / Răsari ca soare-ntârziat / Însă răsari tot soare...»"*

Referințe critice

În aceste sonete suferă și iubește nu numai contemporanul nostru, dar mai ales Omul, omul de totdeauna și de pretutindeni, „arhetipii fără de veac sau nume", evocați de poet în acel tulburător sonet, care îl așază încă o dată în vecinătatea sublimă a lui Eminescu.

Mircea Tomuș,
Cincisprezece poeți,
1968

„Toate imaginile [...] arată o dorință de purificare și depășire, încât se poate vorbi la V. Voiculescu de un simbolism ascensional ca în pictura lui El Greco. Iubirea e un arhetip, îmbrățișarea transformă carnea în duh, privirea celei adorate deschide misterioase ceruri, suferința e o forță propulsoare spre înălțimi [...]. Poezia sonetelor stă în patetismul rece și solem, în ardoarea pe care Voiculescu o pune în a exprima formele unei iubiri spiritualizate. În literatura română experiența lui este unică."

Eugen Simion
Scriitori români de azi, II,
1976

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Existența concretă, ca și faptele de imaginație sunt concentrate în limbaj. Există **un mit al Logosului sacru**, așa cum au fost înregistrate mituri ale eroilor, ale iubirii, ale morții sau ale jertfelor umane creatoare de frumos artistic. Limbajul este domeniul imaginarului instituționalizat în unități sintagmatice. Cuvântul, este convins Constantin Noica, trăiește *„peripeții"* întocmai ca ființa, iar esența lui cognitivă trece prin avataruri succesive în timp. Realitatea există, dar nedeterminată. Conștiința umană posedă realul pe măsură ce îl numește. Prin convenții culturale — mereu contestate și depășite —, fiecare termen este atașat unei realități. Însă cuvântul nu fixează doar numele obiectelor înconjurătoare, ci le instituie semnificațiile hotărâtoare, așadar „ctitorește" realul. De aceea, textul fundamental creștin precizează cadrul devenirii: *„La-nceput a fost Cuvântul"*. Spiritul omenesc se sincronizează cu realitatea, învățând — odată cu ea — lecția lui „a fi" înțeleasă cu ajutorul cuvintelor. Ele au multiple variante semantice, o bogăție lexicală datorată faptului că omul a devenit un explorator de semne, un născocitor de sensuri noi, care îl ajută să-și lărgească sinele și câmpul cunoașterii: *„Viața spiritului* — notează lucid filosoful C. Noica — *sfârșește atunci când lucrurile nu mai au decât un singur nume"* (*Sentimentul românesc al ființei*). Limbajul are **o natură ambivalentă**, ca simplă **funcție de comunicare** ori ca **rostire creatoare de semnificații**. Vorbele, odată spuse, au consecințe în datul real a cărui ordine prestabilită o tulbură sau, dimpotrivă, o rearmonizează cu făptura care le-a rostit. În mesajul ei esențial, vocabula nu înseamnă doar a numi un lucru, ci și a medita asupra lui. Artistul cuvântului în genere, **Poetul** îndeosebi, este **mesagerul divin al limbajului rostitor**, pentru că harul lui sensibil, mai ales în raport cu înțelesurile vieții, îl face capabil de ceea ce C. Noica numește atât de expresiv **„neliniște semantică"** (s.ns.).

Așa putem aprecia de ce *Sonetul CLXX*, al 16-lea — după numărul poemelor scrise de V. Voiculescu —, constituie un elogiu entuziast adus de poet **Logosului cu funcție mitică întemeietoare**, conferindu-i acolada *„nemuririi"* artistului capabil să-l mânuiască, însoțit de întregul evantai de semnificații închise în miezul lui cognitiv. Așa cum *„clipa"* trecătoare ascunde, totuși, în curgerea-i, semnul eternității, forma cuvântului închide între marginile ei sensuri dezmărginite.

Ca și I. Barbu în *Oul dogmatic*, V. Voiculescu recurge la **simbolistica oului — formă redusă a Cosmosului —**, în miezul căruia se repetă creația lumii de la început: în matricea ovoidală este întipărită mișcarea *„aripilor"*, care, odată eliberată din coaja originară, se va transforma în *„zbor"* către tăriile cerești. Cuvântul a dat lumii **conștiința de sine**, putința și încrederea de a se exprima, voința de a condensa gândul demn de reținut în concepte, vocabulele de dragoste, pe cele de ură, de formulare a nevoii de libertate, devenind un *„sol al dezrobirii"* magmei dinlăuntrul ființei în șuvoiul de lavă al cuvintelor dăruite în exterior. Cuvintele sunt dovada elevației omului, a propensiunii acestuia către tărâmul înalt al *„eternelor Idei"*, așa cum le postulează lumea platoniciană, ca pe niște întruchipări ideale (*„Aidosuri"*) care guvernează civilizațiile.

Mesagerul unității dintre Pământ și Cer, dintre semnul lingvistic și sensul cuvântului, dintre căderea și înălțarea omenească, atinse prin limbaj, este *„vulturul iubirii"* cel cu *„gheare de aur"*. Simbolistica regalei păsări de pradă este extrem de variată, de reținut fiind mai ales (din *Semne și simboluri* de Claire Gibson, 1993) **ambivalența semnului**: el sugerează răul (războiul) și moartea, dar și lumina soarelui, alături de focul purificator. V. Voiculescu îi atribuie conotații benefice, de **pasăre a izbăvirii**,

Paul Gauguin, *Un copac mare la picioarele muntelui*

care sparge tiparele închistate ale lumii şi ale cuvântului, urcând la ceruri înţelesurile noi, răpite — cu iuţeala zborului — din *„ţăndările"* sensurilor învechite.

Poetul îndeamnă fiinţa prietenă (prin vocativul *„iubite!"*) să-şi regăsească inocenţa primară în *„puritatea dintâi"* a cuvintelor întemeietoare de sensuri în lume şi să se topească în *„zeiasca voluptate"* a rostirii semnificative. Acestea sunt, în viziunea poetului, *„cheile magice"* ale cuvântului oferit omului de generoasa divinitate tutelară: vocabula **instituie** o semnificaţie, pe care o raportează mereu la universul real; **imaginează**, fabrică noi înţelesuri, reconstruind realitatea de la capăt; **evocă** o altă lume, adevărată ori numai închipuită, deja căzută în omenească uitare. El are o faţă nevăzută, doza sa de imprevizibilitate, ca şi omul. Se poate vorbi şi despre **funcţia eliberatoare**, cathartică a cuvântului (în sens aristotelic), pentru că el descătuşează lumea din codurile fixe şi perimate în timp prin care a fost receptată, redându-i puritatea semantică iniţială şi **însuşirea primordială de a fi inepuizabilă**.

Exerciţii de reflecţie şi compoziţii

1. Mitul Logosului sacru — de la textul biblic la poeţii religioşi (Vasile Voiculescu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi) şi la cei laici (Ion Barbu, Nichita Stănescu ş.a.); structuraţi un eseu analitic pe tema semnificaţiilor întemeietoare ale Cuvântului.
2. Verbul şi funcţiile lui artistice: funcţia imaginativă (creatoare de semnificaţii noi), evocatoare (închipuind o altă lume — a artei) şi eliberatoare (forţa cathartică a rostirii); scrieţi un referat despre literatura ca artă a cuvântului.
3. „La Cina cea de Taină a versului românesc, Cuvântul înseamnă revelarea misterului creaţiei artistice prin gura de aur a Poeţilor"; imaginaţi un jurnal de lectură pe această temă simbolică.

Elemente de prozodie
Dactilul

● Din fr. **dactyle**, lat. **dactylus**, gr. **daktylos** — „deget".

„Dactilul este un picior metric trisilabic, format dintr-o silabă lungă (accentuată) şi două scurte (neaccentuate): ⏑ ⏑ v v. A fost utilizat, iniţial, în Frigia şi este cel mai vechi dintre picioarele metrice ale prozodiei greceşti antice. Prima silabă fiind accentuată, dactilul are un **caracter descendent**, fiind opus, din acest punct de vedere, anapestului, care este ascendent. În Antichitate, a fost utilizat în epopei, în hexametru sau pentametru, dar şi în lirică. El exprimă dinamismul, vivacitatea, motiv pentru care Eminescu elogiază *„săltăreţele dactile"* (în ***Scrisoarea II***). Chiar dacă în culturile moderne este utilizat numai sporadic, câţiva mari poeţi preromantici şi romantici recurg la el în operele lor: Goethe, Hölderlin, Tennyson, Browning şi Longfellow" (DTL, 1990).

La noi, D. Bolintineanu (***Mihnea şi baba***), Vasile Alecsandri (***Moldova în 1857***) şi George Topîrceanu (***Chinurile lui Ulise***) au scris în dactili, iar elenistul G. Murnu a tradus ***Iliada*** în metrul ei originar (hexametrul dactilic).

Bibliografie

- Ion Apetroaie, ***V. Voiculescu. Studiu monografic***, Editura Minerva, Bucureşti, 1975.
- Elena Zaharia-Filipaş, ***Introducere în opera lui Vasile Voiculescu***, Editura Minerva, Bucureşti, 1981.
- V. Voiculescu, ***Poezii***, vol. I-II, cu un studiu introductiv de Aurel Rău, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968.
- ***Vasile Voiculescu interpretat de...***, ediţie îngrijită de Rodica Pandele, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981.

Figuri de stil și procedee de expresivitate

Definiție. Receptarea operelor literare este direct condiționată de caracteristicile **stilului beletristic**, dominat de *funcția poetică* (rostul său fiind acela de a sublinia însușirile expresive ale limbajului) și de *funcția cognitivă* (arta literară asociindu-se formei de *cunoaștere estetică* dedicată *frumosului artistic*). Nuanțarea limbajului artistic, sporirea gradului său de rafinament, de subtilitate ideatic-expresivă, se realizează prin utilizarea **figurilor de stil**.

Caracteristici. Diversitatea procedeelor retorice se înregistrează la diferite niveluri ale limbii: **1) fonetic** (**figurile de sunet:** *aliterația*, *asonanța*, *onomatopeea*, *rima propriu-zisă* și *interioară* etc.); **2) semantic** (**tropii** sau **figurile de semnificație**, cele mai numeroase: *epitetul, comparația, personificarea, simbolul, alegoria, sinestezia, metafora, metonimia, sinecdoca, hiperbola, litota, oximoronul, figura mitologică* etc.); **3) sintactic** (**figurile de construcție:** *invocația poetică*, *interogația retorică*, *repetiția*, cu variantele ei precum *chiasmul, enumerația, inversiunea*, *antiteza*, *chiasmul*, *elipsa*, *tautologia* etc.); **4) lexical** (*arhaismul*, *regionalismul*, *formele învechite* și *cele populare*, *neologismul* și *structurile frazeologice*, *limbajele expresive* precum *jargonul* și *argoul* etc.).

Exemple. Stilul artistic (*beletristic*) contribuie decisiv la formarea și la dezvoltarea *limbii literare,* mai ales prin două trăsături majore: *bogăția lexicală* (aflată într-un continuu proces dinamic) și capacitatea de *inovare la nivelul expresivității limbajului.* Numai stilul artistic (alături de cel *publicistic*, dar în mai mică măsură) recurge la figurile poetice sau retorice, în stare să creeze *unicitatea imaginilor artistice* și să genereze *polisemantismul limbii* (sensuri multiple ale aceluiași cuvânt, contextual variabile). Stilul literar-artistic devine *unic* și *irepetabil* tocmai prin originalitatea, varietatea și noutatea figurilor de stil utilizate de fiecare scriitor. Limbajul beletristic se particularizează deopotrivă prin bogăția și diversitatea lexicală obținute prin nuanțarea sinonimică, pletorele semantice, prin inovarea combinatorie de sensuri și de cuvinte, valorificarea vocabularului pasiv al limbii (consecință a reactivării expresivității arhaismelor, a regionalismelor, a cuvintelor învechite, a oralității specifice registrului popular), prin înnoirea perpetuă a formelor artistice de exprimare datorită apelului la neologisme și la unități frazeologice neobișnuite.

Astfel, **arhaismele** și **formele învechite** dau savoare și actualizează spiritul unor epoci din istoria noastră în operele lui Mihail Kogălniceanu, Costache Negruzzi, Al. Odobescu, Ion Ghica, Mihai Eminescu, Mihail Sadoveanu, Vasile Voiculescu etc.; **formele popular-regionale** ale limbii vorbite trăiesc în paginile operelor lui Ion Creangă, Ioan Slavici, Mihail Sadoveanu, Ionel Teodoreanu, Panait Istrati, Liviu Rebreanu, Marin Preda, Fănuș Neagu, Marin Sorescu, Sorin Titel etc., asigurând culoarea locală și contribuind la caracterizarea prin limbaj a personajelor literare; **stilul neologistic** definește mai ales literatura de factură citadină a *perioadei interbelice* (îndeosebi proza lui Camil Petrescu, a Hortensiei Papadat-Bengescu, a lui G. Călinescu, Mircea Eliade, Gib I. Mihăescu, a lui Anton Holban etc.), dar și a celei *postbelice* (fie *neomoderniste* — scrise de Augustin Buzura, D.R. Popescu, Nicolae Breban, Nichita Stănescu, Leonid Dimov etc., fie *postmoderniste* — aparținând lui Mircea Cărtărescu, Cristian Popescu, Mircea Nedelciu, Ioan Groșan etc.). Stilul neologic este caracteristic și pentru *creațiile nonficționale* aflate la granița cu formele literaturii, precum: *evocările*, *mărturisirile*, *memorialistica*, *jurnalul intim*, *eseul confesiv*, *dialogul literar*, *schimbul epistolar* (real sau imaginar) etc. Aceste specii în proză aparținând *genurilor biograficului* au impus stilul inconfundabil al unor autori precum: Titu Maiorescu, Eugen Lovinescu, Nicolae Iorga, Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Emil Cioran, Eugen Simion, Octavian Paler, Ion D. Sîrbu, Valeriu Cristea, Nicolae Steinhardt, Dumitru Stăniloaie.

Exerciții. Aplicații

1. Selectați un fragment dintr-o operă literară analizată și demonstrați că aparține registrului specific stilului artistic.
2. Identificați figurile retorice din opera studiată, explicați-le sensurile în context și reuniți-le într-un comentariu stilistic.
3. Alegeți patru fragmente literare din opere studiate în care să domine principalele moduri de expunere: descrierea, narațiunea, dialogul și monologul. Analizați, pe grupe, figurile de stil și procedeele de expresivitate caracteristice fiecăruia. Formulați concluzii, menționând și puncte de vedere personale.
4. Selectați un fragment dintr-un text nonficțional studiat și argumentați că el aparține registrului expresiv caracteristic pentru: evocare, memorialistică, jurnal, eseu, discurs confesiv.
5. Alegeți trei fragmente din opere literare studiate, redactate fie într-un limbaj voit arhaizant, fie într-o manieră popular-regională sau într-un stil elevat-neologistic; identificați particularitățile registrului lingvistic și stilistic folosit de fiecare scriitor și motivați estetic utilizarea acestora.

„Mi-am limpezit făptura să n-ascunză Nimic din ce nu duce pân-la zeu”

Ion Pillat

Aci sosi pe vremuri

La casa amintirii cu-obloane și pridvor,
Păienjeni zăbreliră și poartă, și zăvor.

Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc
De când luptară-n codru și poteri și haiduc.

În drumul lor spre zare îmbătrâniră plopii.
Aici sosi pe vremuri bunica-mi Calyopi.

Nerăbdător bunicul pândise de la scară
Berlina legănată prin lanuri de secară.

Pe-atunci nu erau trenuri ca azi, și din berlină
Sări, subțire,-o fată în largă crinolină.

Privind cu ea sub lună câmpia ca un lac,
Bunicul meu desigur i-a recitat *Le lac*.

Iar când deasupra casei ca umbre berze cad,
Îi spuse *Sburătorul* de-un tânăr Eliad.

Ea-l asculta tăcută, cu ochi de peruzea...
Și totul ce romantic, ca-n basme, se urzea!

Şi cum ședeau... departe, un clopot a sunat,
De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat.

Dar ei, în clipa asta simțeau c-o să rămână...
De mult e mort bunicul, bunica e bătrână...

Ce straniu lucru: vremea! Deodată pe perete
Te vezi aievea numai în ștersele portrete.

Te recunoști în ele, dar nu și-n fața ta,
Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poți uita...
Ca ieri sosi bunica... și vii acuma tu:
Pe urmele berlinei trăsura ta stătu.

Același drum te-aduse prin lanul de secară.
Ca dânsa tragi, în dreptul pridvorului, la scară.

Coordonate ale vieții și operei

Viitorul poet elegiac și cărturar, nu în sensul erudiției, ci al asimilării unei impresionante culturi poetice, de la antici la moderniști, Ion Pillat s-a născut la București, în 1891, ca fiu al lui Ion N. Pillat (moșier și parlamentar) și al Mariei Brătianu (a doua fiică, în ordinea vârstei, a marelui om politic liberal, I.C. Brătianu). Familia Pillat, de veche obârșie răzeșească, numără, în decursul veacurilor, generații de boieri de țară, pomeniți ca atare în *Descrierea Moldovei* a lui Dimitrie Cantemir. După studii începute în țară (la Pitești și la București, în Colegiul „Sf. Sava”), el este dus la Paris, ca elev extern la Liceul „Henry IV”, unde și le desăvârșește. Cu prilejul unei excursii la catedrala din Chartres, monument al artei gotice medievale, trăiește un moment de emoție și scrie prima lui poezie (***În catedrală,*** 1905). În 1911, într-o

vacanță de studii petrecută în țară, îndrăznește să-i arate încercările sale lirice lui Titu Maiorescu, care i le publică în „Convorbiri literare". În 1912, îl cunoaște pe Al. Macedonski, al cărui cenaclu simbolist („Literatorul") îl va frecventa mai târziu cu asiduitate, devenind unul dintre discipolii maestrului, căruia, într-un elan admirativ și generos față de un poet nerecunoscut în epocă drept o certitudine literară, îi editează volumul ***Flori sacre***. Abia în 1914, întors definitiv în țară, debutează editorial, cu volumul ***Eternități de-o clipă***. Are revelația originalității poeziei lui George Bacovia, reiterând atitudinea sa de Mecena al literaților contemporani și facilitând (în ciuda condițiilor neprielnice ale Primului Război Mondial) debutul acestuia cu volumul ***Plumb***, în 1916. Ofițer de legătură pe lângă Misiunea franceză, secretar al lui Al. Vaida-Voievod (președintele delegației ardelene la Conferința de Pace de la Paris), Ion Pillat îmbină activitatea pe tărâm social cu cea poetică (***Amăgiri,*** 1917, ***Grădina între ziduri***, 1919, volum publicat la Paris). În 1921, asigurând susținerea financiară, face să apară volumul ***Poezia toamnei***, o antologie din versurile poeților români care au cântat acest anotimp. 1923 este anul consacrării sale poetice, cu volumul de versuri în spirit tradiționalist ***Pe Argeș în sus***. Într-un stil consecvent formulei literare adoptate, va scrie poeziile din volumele ***Satul meu*** (1925), ***Biserica de altădată*** (1926), ***Limpezimi*** (1928). Acțiunea consecventă de mecenat artistic se concretizează și prin editarea, împreună cu Perpessicius, a ***Antologiei poeților de azi*** (1925).

Pasionat și de **teatru**, el a dramatizat (împreună cu prietenul și colaboratorul său, Adrian Maniu), ***Dinu Păturică*** (după bine-cunoscutul

Subțire, calci nisipul pe care ea sări.
Ca berzele într-însul amurgul se opri…

Şi m-ai găsit, zâmbindu-mi, că prea naiv eram
Când ți-am șoptit poeme de bunul Francis Jammes.

Iar când, în noapte, câmpul fu lac întins sub lună
Şi-am spus *Balada lunei* de Horia Furtună,

M-ai ascultat pe gânduri, cu ochi de ametist,
Şi ți-am părut romantic și poate simbolist.

Şi cum ședeam... departe, un clopot a sunat
— Același clopot poate — în turnul vechi din sat...

De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat.

Comunicare orală interactivă

1. Poemul studiat este construit pe baza paralelismului simbolic între trecut și prezent. Selectați imaginile artistice pentru fiecare dimensiune temporală și explicați-le sensul în context.
2. Citiți poemul *Ctitorii*, veritabilă artă poetică pillatiană, și remarcați similitudinile de evocare patriarhală și de ton liric elegiac cu cel intitulat *Aci sosi pe vremuri*; comparați, pe grupe, imaginile artistice din poeme.
3. Citiți și interpretați ideatic și stilistic câteva poeme (dintre cele indicate în paginile următoare), configurând geografia spirituală în care s-a format poetul I. Pillat; remarcați venerația sa pentru spațiul și obiceiurile natale.
4. Stabiliți (cu ajutorul informațiilor teoretice oferite de manual) elementele tradiționaliste ale universului poetic imaginat de scriitor, mai ales în volumul *Pe Argeș în sus*. Confruntați-vă opiniile asupra poeziilor analizate.

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

G. Călinescu și apoi, în concordanță cu opinia sa, Alexandru Piru apreciază poemul *Aci sosi pe vremuri...* drept o piesă lirică memorabilă, cu ecouri atât din romantici — ca Ion Heliade-Rădulescu și Alfred de Lamartine —, cât și din simboliști — precum Francis Jammes. Poemul mai sus citat aparține volumului din 1923, considerat cel mai reprezentativ din lirica pillatiană. Urmărind titlurile poeziilor din cuprinsul acestuia, se remarcă predilecția autorului pentru evocarea unor imagini distincte precum: **ambianța patriarhală a spațiului natal**, în poemele: *Florica*, *Spre Izvorani*, *Pădurea din Valea Mare*, *Cucul din Valea Popii*, *Parcul Goleștilor*, *Adio la Florica*; **elemente semnificative din geografia familiară autorului**, în poemele: *Vârful dealului*, *În vie*, *La zăvoi*, *În luncă*; **elemente vegetale specifice zonei rurale natale**, evocate în: *Castanul cel mare*, *În vie*, *Rădăcini*, *Cireșul*; **locuința părintească, mormintele (familiei), biserica străveche**, în: *Ctitorii*, *Mormântul*, *Biserica lui Horia*, *Căsuța din copac*, *Casa din deal*, *Capela*, *Odihna tatii*, *Bătrânii*; **interioarele gospodărești**,

Paraschiva Popa-Frunză, *Sat*

atmosfera intimă a odăilor şi **obiectele uzuale din locuinţa patriarhală**, în poeziile: *Cămara de fructe*, *Odaia bunicului*, *Ochelarii bunicii*, *Jucării*, *Aci sosi pe vremuri*. Însuşi titlul poemului dă impresia de spaţiu şi timp nedefinit, apropiind (până la identificare) trecutul şi prezentul în existenţa umană. Adverbul de loc *„aci”*, în formă regională şi contrasă, locuţiunea adverbială de timp *„pe vremuri”*, provenită dintr-un substantiv nearticulat, şi verbul *„sosi”*, conjugat la indicativ perfect simplu, toate aceste elemente morfologice sugerează ideea că experienţele vieţii omeneşti sunt reluate aidoma, chiar dacă generaţiile se succed. Poetul numeşte metaforic locuinţa strămoşilor săi *„casa amintirii”*, la poarta căreia *„păienjenii”* şi-au ţesut pânza lor fină, simbolizând curgerea timpului. Pe hornul nemaifolosit al casei nu mai iese fumul ce atestă viaţa interioară a unei familii, iar codrul şi-a pierdut parcă aureola legendară, datorată faptelor excepţionale ale haiducilor şi ale poterelor urmăritoare. Poetul are impresia că natura este solidară cu omul şi elementele ei pot fi marcate de senectute, ca şi fiinţa trecătoare: *„În drumul lor spre zare îmbătrânirâ plopii...”*

În cel de-al treilea distih al poemului, este uzitat titlul acestuia, odată cu evocarea imaginii din trecut a bunicii, Calyopi. Nepotul îi reînvie chipul la vârsta adolescenţei, când logodnicul o aştepta *„nerăbdător”*. Aşezată în *„berlină”*, Calyopi se apropia de locuinţa iubitului ei, traversând *„lanurile de secară”*. Din vehiculul de epocă oprit la scară, s-a ridicat o fată *„în largă crinolină”*, dornică şi ea să se întâlnească cu omul îndrăgit. Plimbându-se amândoi pe câmpie, sub clarul lunii, logodnicul i-a recitat poemul *Le lac* şi chiar versurile din *Sburătorul* în care I. Heliade-Rădulescu descrie tulburările sufleteşti ale unei adolescente îndrăgostite pentru prima dată. Atmosfera din jurul tinerilor este romantică, idila lor desfăşurându-se *„ca-n basme”*.

În distihul al nouălea, poetul modifică timpurile verbale, înlocuind perfectul simplu cu imperfectul şi perfectul compus. Cele două versuri ale strofei debutează cu o propoziţie circumstanţială de timp durativă, simbolizând **eternitatea sentimentului de iubire**. Punctele de suspensie dintre verbul *„şedeau”* şi adverbul de loc *„departe”* marchează **fractura temporală dintre timpul ideal al dragostei şi durata** reală, care i-a îmbătrânit în chip fatal pe cei doi protagonişti. În timp, a sunat *„un clopot”*,

roman al lui Nicolae Filimon) şi ***Tinereţe fără bătrâneţe*** (după celebrul basm folcloric). Spirit cultivat şi poliglot, Pillat **a tradus** din operele lui Francis Jammes, St.J. Perse, Ch. Baudelaire, Paul Claudel, din lirica germană (Klopstock, Goethe, Fr. Schiller, Hölderlin, N. Lenau, Hugo von Hofmannsthal, R.M. Rilke etc). În 1944, cu un an înaintea morţii sale premature, îi apare ediţia definitivă a întregii activităţi lirice originale, cuprinse, între 1906 şi 1941, în trei volume, sub titlul simplu de ***Poezii***, demonstrând **o viaţă scurtă, închinată integral literaturii, mai ales poeziei**.

Experienţa sufletească a descinderii autorului în spaţiul de la moşia Florica sau de la Miorcani înseamnă coborârea lui spirituală în **autohtonul** capabil de a primi ecourile **universalului**; visând să se stabilească pe pământul unde trăiseră strămoşii lui, I. Pillat face din locurile copilăriei sale un tărâm al tradiţiilor rurale naţionale, dar şi o poartă deschisă către universalitate. Poezia sa neoclasică reuşeşte performanţa **de a reconcilia elementul intelectual, de ordin livresc, cu factorul emoţional, dezvăluind sentimentele umane**, motivele de inspiraţie modernistă şi pe cele clasice, tradiţionalismul şi viziunea lui poetică autohtonizantă, limitată la trăsăturile etnice ale spaţiului românesc, cu temele universale recurente în toată poezia lumii. Cum a fost posibilă această sinteză rară între particular şi general în aceeaşi creaţie literară, în care primul termen se datorează harului liric natural al scriitorului, iar cel de al doilea, cărturarului familiarizat cu cele mai valoroase orizonturi culturale, ne-o explică un critic contemporan autorului, Pompiliu Constantinescu: *„Ion Pillat face parte din familia*

poeților horațieni depănând intuiția timpului ireparabil, cu regretul insistent după copilărie și adolescență, mai apoi cu presentimentul morții, fatală finalitate a curgerii vremii, cu ireversibila ei lege, provocând totuși o senină și temperată melancolie... În lirica noastră, de tradiție a clasicismului, Ion Pillat este, intelectual vorbind, ***cel mai cult poet al ideii de clasicitate****..."* (s.ns.)

Pierre Auguste Renoir, *Peisaj* (fragment)

Autoportret liric

Las altora tot globul terestru ca o minge,
Eu am rămas în paza pridvorului străbun,
Ca să culeg cu ochii livezile de prun
Când alb Negoiul, toamna, de ceruri se atinge.

Ion Pillat, ***Ctitorii***, volumul ***Pe Argeș în sus***

Bibliografie

- C. Livescu, ***Introducere în opera lui Ion Pillat***, Editura Minerva, București, 1980.
- Ovidiu Papadima, ***Ion Pillat***, Editura Albatros, București, 1974.
- Victoria-Ana Tăușan, ***Ion Pillat. Ceremonia naturii***, Editura Albatros, București, 1972.

avertizând asupra faptului că, între viață și moarte, fericirea creează un zid protector fragil. Acest distih constituie **laitmotivul poemului**, fiind reluat la mijlocul și în finalul acestuia. Discontinuitatea temporală este menținută și în strofa următoare, în care eul liric pune în antiteză impresia de statornicie, de durabilitate a cuplului uman cu realitatea crudă în care bunicul murise *„de mult"*, iar bunica îmbătrânise. Următoarele distihuri formează **un memento reflexiv** în interiorul poemului elegiac, Pillat cugetând la **raportul dramatic dintre ființa perisabilă și vremea necruțătoare**. Contemplând portretele strămoșilor, atârnate în rame grele, pe pereții casei, cel ce le privește se înfioară la gândul că existența reală, palpabilă și schimbătoare, poate încremeni — într-un moment — în *„ștersele"* imagini fotografice: *„Te recunoști în ele, dar nu și-n fața ta, / Căci trupul tău te uită, dar tu nu-l poți uita..."* (epifora afectivă îmbinată cu antiteza verbală).

Strofa a treisprezecea este inaugurată de un adverb de timp la gradul comparativ de egalitate „ca ieri", realizând paralela dintre un moment revolut și cel actual din viața eului biografic. Așa cum, odinioară, sosise nerăbdătoare Calyopi, se apropie — în *„trăsură"* — de locuința patriarhală și viitoarea soție a scriitorului. Fără să știe, ea va parcurge același drum, va contempla lanurile de secară, va coborî la scara pridvorului cu aceeași dezinvoltură ca și tânăra de altădată. Poetul menține chiar epitetul aspectual *„subțire"*, care evidențiază talia zveltă a celor două logodnice — din trecut și din prezent. Va fi întâmpinată de poetul însuși, care îi recită versuri din creația lui Horia Furtună (*Balada lunei*) și din lirica simbolistă a lui Francis Jammes. Împreună, ei vor reface chiar și tradiționala plimbare pe câmpul luminat de razele selenare, reluând aidoma gesturile predecesorilor. Dacă bunica îl ascultase pe logodnic contemplând natura *„cu ochi de peruzea"*, eroina actuală îl privește îngândurată pe iubitul ei, *„cu ochi de ametist"*.

Strofele finale, alcătuite din distihul-refren și dintr-un monovers, reiterează ideea de **curgere eternă a timpului**, de ritmuri vitale ce nu se modifică și dau impresia de vetustate, care întunecă — precum patina temporală — tinerețea, exuberanța și plenitudinea umană de-o clipă. Expresivitatea poetică se datorează îmbinării desăvârșite a două procedee retorice predilecte în lirica autorului — **paralelismul simbolic** și **simetria** —, prin intermediul cărora **tragismul condiției umane este contemplat cu o seninătate clasică**.

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Natura și omul se reînnoiesc perpetuu în devenirea firii; realizați un referat în care să subliniați paralelismul simbolic — recurent în piesele lirice ale volumului din 1923 — între procesele naturale și legile similare ale existenței omenești.
2. Temporalitate reală și idealitate sentimentală; motivați — într-un eseu argumentativ — cum împacă I. Pillat această opoziție (aparent ireductibilă) pe tărâmul artei poetice.
3. „I. Pillat — poet neoclasic prin distribuirea echilibrată a motivelor, prin spiritul lui cultivat și prin limpezimea formală a operei sale lirice"; realizați un proiect de sinteză cu această temă.

Epoci și ideologii literare

Avangardismul

Niciun pic de milă. După masacru ne rămâne încă speranța unei umanități purificate. Eu vorbesc mereu despre mine pentru că nu vreau să conving. N-am dreptul să târăsc pe alții în fluviul meu, nu oblig pe nimeni să mă urmeze. Fiecare își făurește arta sa, în maniera sa, cunoscând fie bucuria de a urca ca o săgeată spre repausuri astrale, fie pe aceea de a coborî în mine unde îmbobocesc flori de cadavre și de spasme fertile. [...] *Așa s-a născut DADA, dintr-o nevoie de independență, de neîncredere față de comunitate. Cei care sunt cu noi își păstrează libertatea. Noi nu recunoaștem nicio teorie.* [...] *Fiecare om trebuie să strige. E de împlinit o mare muncă distructivă, negativă. Să măturăm, să curățăm.* [...] *Abolirea memoriei: Dada; abolirea arheologiei: Dada; abolirea profeților: Dada; abolirea viitorului: Dada; credință fără discuții în orice zeu produs imediat al spontaneității: Dada* [...]. *Libertate: DADA DADA DADA, urlet de culori ondulate, întâlnire a tuturor contrariilor și a tuturor contradicțiilor, a oricărui motiv grotesc, a oricărei incoerențe: VIAȚA.*

Tristan Tzara, ***Manifestul Dada***, 1918

Pentru a face o poezie dadaistă

Luați un ziar.
Luați niște foarfeci.
Alegeți în ziar un articol care să aibă lungimea pe care doriți s-o dați poeziei dumneavoastră.
Decupați articolul.
Decupați de asemenea, cu grijă, fiecare cuvânt ce intră în alcătuirea articolului și puneți toate cuvintele într-o pungă.
Agitați încetișor.
Scoateți cuvintele, unul după altul, dispunându-le în ordinea în care le veți extrage.
Copiați-le conștiincios.
Poezia vă va semăna.
Iată-vă un scriitor deosebit de original și înzestrat cu o încântătoare sensibilitate...

Tristan Tzara, ***Manifestul despre iubirea slabă și iubirea amară***, 1920

Fără tipare, fără reguli, fără nicio constrângere

Ca mișcare literară, **avangardismul** împrumută din limbajul militar nu doar termenul de *avangardă* (detașamentul care explorează primul, din trupă, un teren necunoscut), ci și coeziunea, până la un punct, a scriitorilor ce îl compun. Ei sunt, de regulă, mult mai uniți și mai decișI decât scriitorii pe care îi contestă radical și manifestările lor publice, șocante uneori, au loc mai degrabă în grup decât individual. Până să facă literatură propriu-zisă, ei își violentează epoca literară printr-o serie de **manifeste** care, pe de o parte, dinamitează tradițiile constituite și întăresc, pe de altă parte, spiritul de grup al noii generații. **Futurismul, constructivismul, dadaismul, suprarealismul** luptă împotriva tradiției, propunând o „reluare" a literaturii de pe baze radical noi sau chiar de la zero, contestând, uneori, însăși ideea de artă și de literatură.

Avangarda românească se sincronizează aproape perfect cu cea europeană, iar, prin **dadaismul** lui Tristan Tzara, ajunge să se constituie ca model. „Cabaretul Voltaire" de la Zürich devine, în 1916, „sediul" evoluției anarhice a dadaiștilor, care își iau numele după cuvântul *dada*, găsit la întâmplare de Tzara, deschizând un dicționar *Larousse*. Tristan Tzara și ceilalți ridică **libertatea absolută** la rangul de **criteriu unic al artei**, aceasta din urmă făcându-se, conform manifestelor și producțiilor dadaiste, în acord cu voința fiecărui „producător" în parte. „Pentru a face o poezie dadaistă", e nevoie numai să amesteci într-o pungă niște cuvinte decupate din ziar și să le extragi apoi în mod aleatoriu. Dadaismul împinge, așadar, literatura spre o **extremă** care, practic, o desființează, într-un nihilism întors, finalmente, asupra lui însuși. Sfidând toate convenționalismele, dadaistul ajunge, inevitabil, la un **conformism al contestației**; negând toate convențiile, el construiește, implicit, o **convenție a negației**. Astfel că, aplicând propriile principii, Tristan Tzara va demisiona primul din mișcarea Dada — mișcare care lărgește enorm concepțiile despre literatură, până atinge punctul critic în care literatura se dizolvă.

Despina Moșteanu, *Coline* (tapiserie) (fragment)

STUDIU DE CAZ

Fronda în literatura interbelică. Doctrine şi manifeste avangardiste în literatura europeană şi română

- **Desprindeţi ideile majore din citatele de mai jos şi reuniţi-le într-un eseu despre avangardism.**

1. „1. Noi vrem să cântăm dragostea pentru primejdie, obişnuinţa energiei şi a curajului. 2. Curajul, îndrăzneala, rebeliunea vor fi elementele esenţiale ale poeziei noastre. 3. Literatura a preamărit până azi imobilitatea gânditoare, extazul şi somnul. Noi vrem să preamărim mişcarea agresivă, insomnia febrilă, pasul alergător, saltul mortal, palma şi pumnul. 4. Noi afirmăm că măreţia lumii s-a îmbogăţit cu o frumuseţe nouă: frumuseţea vitezei. Un automobil de curse cu caroseria lui împodobită de ţevi groase, asemănătoare unor şerpi cu respiraţie explozivă... un automobil urlând, care pare că goneşte pe mitralii, e mai frumos decât *Victoria de la Samothrace*. 5. Noi vrem să glorificăm omul ce ţine volanul, a cărui lance ideală străbate Pământul, lansată în cursă, şi ea, pe circuitul orbitei sale. 6. E nevoie ca poetul să se risipească, cu patimă, cu fast şi cu generozitate, pentru a spori fervoarea entuziastă a elementelor primordiale. 7. Nu mai există frumuseţe decât în luptă. Nicio operă fără caracter agresiv nu poate fi o capodoperă. Poezia trebuie concepută ca un asalt violent împotriva forţelor necunoscute, pentru a le obliga să se prosterneze înaintea omului."

F.T. Marinetti,
Fundarea şi Manifestul futurismului, 1909

2. „Numai cu multă reavoinţă ni s-ar putea contesta dreptul de a folosi cuvântul SUPRAREALISM în sensul foarte particular în care îl înţelegem noi, pentru că e limpede că înaintea noastră acest termen nu avusese succes. Deci, îl definesc o dată pentru totdeauna:

SUPRAREALISM, substantiv masculin. Automatism psihic pur, prin intermediul căruia îţi propui să exprimi, fie verbal, fie în scris sau în orice altă manieră, funcţionarea reală a gândirii. Dicteu al gândirii, în absenţa oricărui control exercitat de raţiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale.

ENCICL. *Philos.* Suprarealismul se bazează pe încrederea în realitatea superioară a unor anumite forme de asociaţii neglijate până la el, în atotputernicia visului, în jocul dezinteresat al gândirii. El tinde să surpe definitiv toate celelalte mecanisme psihice şi să se substituie lor în rezolvarea principalelor probleme ale vieţii."

André Breton,
Primul manifest al suprarealismului, 1924

3. „Jos Arta
Căci s-a prostituat!
Poezia nu e decât un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor de orice vârstă;
Teatrul, o reţetă pentru melancolia negustorilor de conserve;
Literatura, un clistir răsuflat;
Dramaturgia, un borcan de fetuşi fardaţi;
Pictura, un scutec al naturii, întins în saloanele de plasare;
Muzica, un mijloc de locomoţiune în cer;
Sculptura, ştiinţa pipăirilor dorsale;
Arhitectura, o antrepriză de mausoleuri înzorzonate;
Politica, îndeletnicirea cioclilor şi a samsarilor [...].
VREM
minunea cuvântului nou şi plin de sine; expresia plastică şi strictă a aparatelor Morse."

Ion Vinea,
Manifest activist către tinerime, 1924

4. „Cartea-fotoliu. Întreaga operă trebuind să aibă neapărat forma unui piedestal, pentru aceasta permiţându-se toate laşităţile şi mai ales laşitatea de gândire. Şi astfel literatura, o bălăceală totală în confortabil, fiecare gând îngrăşând ca o friptură, fiecare gram de poezie consumat cu o onctuoasă bucurie, spre nedumerirea şi dezgustul vieţii de risc total pe care o duc cei activând sub magnetismul polului în răzvrătire. [...]

Scrisul nostru nu e căutarea de a ajunge într-o lume pe care am năzui-o, ci trebuinţa implacabilă de a evada din alta, care ne exasperează. Nu exasperarea împotriva unei lumi, unei ţări, unei categorii oarecare, ci o exasperare totală, organică. O exasperare cosmică."

Geo Bogza,
Exasperarea creatoare, 1931

„Prinț de tristețe și onoare / pe urmele pierdutei Ofelii”

Ion Vinea

Chei

În portul vechi pogoară arborii numai noaptea,
din umbre se aleg păunii cu aripi de vânt,
aici se sfințesc stelele fără pânze ale trecutului.

Cum s-a ivit de nicăieri în loc
unde s-au limpezit și au stătut furtunile
corabia-fantomă cu fulgerul ei mort
scăldată în veninul verde al orelor...

Rar în vioara de pământ a digului
fiorii aiurează aria frigurilor.
De farul orb stâncile păstorite
pasc liniștile ce visează fanfare lungi de undă.
Pe treptele de mătase s-au prăfuit lunar sunetele.

E somnul lanțurilor roșii prin stingerea vremurilor,
e toamna pietrelor în podgoria beznelor,
e ochiul de cocleală al veșniciei
în care s-au înecat poveștile. [...]

Comunicare orală interactivă

1. Interpretați semnificațiile distihului final al poeziei studiate: *„La judecata din urmă / de-aci au pornit sicriele”.*
2. Observați, în alte texte literare din volumul *Ora fântânilor,* efortul permanent al poetului de-a cenzura fondul său liric pur elegiac, intelectualizând expresia artistică; investigați expresiile artistice proprii acestui efort.
3. Citiți și analizați poemul *Doleanțe*, apreciat de criticul Șerban Cioculescu drept piatră de hotar în evoluția operei lui I. Vinea, de la simbolismul de început către avangardismul asumat ulterior; comparați-l cu poemul *Chei.*
4. Comparați, pe grupe, diferențele majore de concepție și de limbaj liric dintre poemele *Doleanțe*, *Chei* și *Ora fântânilor*, ultimul dovedind renunțarea lui I. Vinea la experimentul constructivist (pe care, mai degrabă, l-a teoretizat decât l-a aplicat în opera sa); căutați și alte exemple literare care să ateste modificările intervenite, în timp, în imagistica poeziei lui Vinea.

Coordonate ale vieții și operei

Ion Iovanachi — născut la Giurgiu, în 1895, decedat în 1964 — se afirmă în literatura română sub pseudonimul de Ion Vinea, debutând cu poeme simboliste în revista „Simbol” (1912), editată de el împreună cu Tristan Tzara. Apoi a colaborat cu versuri la „Cronica” (1915-1916), „Chemarea” (1918-1919), „Gândirea” (1921-1922), „Cugetul românesc” (1922-1923), „Flacăra literară” (1923). În această **primă fază de creație**, se afirmă ca simbolist, influențat de A. Samain, H. de Régnier, J. Laforgue, dar și de tradiționalismul cultivat de Ion Pillat, pregătindu-și trecerea la mișcarea de avangardă, alături de Tristan Tzara, de Adrian Maniu și de alții. Nota caracteristică a începuturilor sale este rememorarea melancolică (în ***Doleanțe***), sensibilitatea în fața spectacolului oferit de schimbarea anotimpurilor,

Isaac Levitan, *Crepuscul* (fragment)

notația peisagistică fantezistă, spiritualizată de multe ori.

A doua etapă de creație este cuprinsă între 1923 și 1944, desfășurată îndeosebi în reviste precum: „Contimporanul" (1923-1926, 1929-1931, al cărei program estetic **în spirit modernist constructivist** l-a formulat), „Punct" (1924-1925), „Reporter" (1935), „Viața românească" (1938-1939) și „Revista Fundațiilor Regale" (1939-1944), unde i-au apărut creații literare importante. În 1930, a preluat de la reputatul jurnalist N.D. Cocea direcția gazetei „Facla", în paginile căreia și-a valorificat, timp de un deceniu, **talentul de polemist** de pe poziția unui om politic de stânga.

Din cele peste o sută de poezii nedatate și inedite până în 1964 și dintr-un număr însemnat de texte rămase postume, I. Vinea ar fi putut să-și alcătuiască încă un volum în afara celui unic, ***Ora fântânilor***. Pe acest scriitor elegiac și discret îl prinde cel mai bine masca prințului palid din Elseneur, Hamlet, evocat adesea și numit de autor (în poemul ***Proclamație***) *„prinț de tristețe și onoare / pe urmele pierdutei Ofelii..."* Este, poate, aici mărturisirea unui destin pe care I. Vinea și l-a dorit, de poet prea puțin cunoscut în timpul vieții, a cărui operă a fost adunată atât de târziu în volum (și nu toată), decalaj temporal care l-a pus în situația de a fi socotit un epigon al urmașilor, pe care nu o singură dată îi anticipase.

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Prezență discretă în poezia românească, Ion Vinea a debutat sub influența simbolismului, ca și Tudor Arghezi, de care apoi s-a îndepărtat, pentru a se apropia de **formula avangardismului**, în mod special de **constructivism**. Scriitorul însuși a întreținut o stare de incertitudine în privința vocației sale literare, lăsându-și versurile în periodicele în care au apărut, din 1912 până în 1964, adunându-le, în fine, într-un volum unic, *Ora fântânilor*, publicat în 1964, în chiar anul morții sale.

Avangardismul cuprinde o succesiune de mișcări literare și artistice (dadaism, suprarealism, futurism, constructivism, integralism etc.) care **neagă sensul tradiției**, refuză convenția și clișeele artistice, acordă o mare atenție manifestelor literare, vede creația ca pe un proces în desfășurare (nu ca pe o operă finită), valorifică toate posibilitățile limbajului, tinzând spre experimentul formal și de conținut artistic, propune — în ansamblu — un univers de un modernism extrem, chiar șocant. **Constructivismul**, al cărui program estetic este prezentat de I. Vinea în paginile „Contimporanului" (al cărui director a fost), a atins punctul de vârf în perioada 1920-1930. În literatură — ca și în domeniul arhitecturii, unde a luat ființă —, curentul modernist voia să apropie arta de formele industriale, respingând decorativismul artificial și propunând **schematizarea, abstractizarea, chiar geometrizarea limbajului artistic**, precum și o concentrare atât a subiectului literar, cât și a mijloacelor sale de expresie. Constructiviștii credeau că reprezintă un factor ordonator și raționalizant în literatură. Astfel, Ilarie Voronca (teoretician și poet afiliat noii tendințe literare) afirmă — în paginile revistei „Integral" — că opune incoerenței de sens și dezagregării limbajului din operele suprarealiste ordinea constructivistă, care rămâne una *„abstractă, clasică, integrală, cu armonie de legi și linii echilibrate"*. Critica, de la aceea contemporană cu momentul debutului lui I. Vinea până la cea actuală, a sesizat trăsăturile liricii sale: **cenzurarea emoției lirice, simțul compoziției, esențializarea conținutului poetic, intelectualizarea expresiei** (dar fără a realiza o operă propriu-zisă de idei), **o sensibilitate de tip elegiac**, **un imagism fecund** și **pitoresc** (fără să devină exotic), **o varietate de experimente versificatoare**. Criticul cel mai pertinent al operei poetice a lui Ion Vinea, și anume Șerban Cioculescu, observă programatica *„abatere a sensibilității emotive către un impresionism intelectualizat"*, precum și **drama căutătorului** unui limbaj perfect esențializat, acela care să ofere *„expresia pură unor stări sufletești"* (*Itinerar critic*, 1973, studiul *Despre universul poetic al lui Ion Vinea*).

Pe fundalul aceluiași conflict *„dintre frâna modernă a lucidității și spontaneitatea simțirii"* (Șerban Cioculescu, op. cit.), se desfășoară și jocul debordant de imagini din poemul *Chei* — comparabil cu acela al delfinilor, plin de fantezia salturilor spectaculoase și, totuși, produs în mișcări precise, geometrice. Ca și în poemul *Doleanțe* (din 1915) — socotit piatră de hotar pentru evoluția ulterioară a scrisului lui I. Vinea —, *Chei* (1938) elimină orice nostalgie și înregistrează dezastrele produse în ordinea obiectuală, dezlegarea uscatului de ape, **vidul exterior extins asupra celui interior**, descompunerea peisajului marin, declinul naturii dublat de cel din sufletul omului. **Peisajele** insolite, **deloc descriptive**, deși aglomerate de împerecheri bizare, dau impresia nu de plin, ci de **gol sufocant**, o teroare cosmică insinuându-se peste tot; **ca un Ovidiu modern**, poetul este înspăimântat de perspectiva anticului port deschis

spre un infinit amenințător: arborii s-au strămutat din păduri și *„pogoară”* lângă ape, *„păunii cu aripi de vânt”* au uitat cum să zboare, legați pe vecie de pământ, stelele se mișcă dezordonat, ca niște corăbii fără pânze aruncate la întâmplare de valuri; *„de nicăieri”* s-a ivit *„o corabie-fantomă”*, plutind prin furtuni cu velele moarte și scăldată în *„veninul verde”* al apelor stătute ale timpului; digul lovit ritmic de ape sună ca o *„vioară”* dezacordată, intonând — precum o ființă bolnavă — *„aria frigurilor”*; din valuri răsar vârfurile stâncilor, abia vizibile în lumina stinsă a *„farului orb”*, și liniștea vremelnică a întinderilor unduitoare așteaptă *„fanfarele lungi”* ale furtunilor marine; sunetele din adâncuri abia se mai aud când urcă *„pe treptele de mătasă”* prăfuită ale cheiurilor vechi; sarea, vântul, valurile au erodat totul, acoperind străduniile omenești sub patina vremii; lanțurile de la marginea cheiului au ruginit, roadele toamnei s-au pietrificat, înghițite de *„podgoria beznelor”*, iar în *„ochiul de cocleală al veșniciei”* au putrezit înecate *„toate poveștile”*. **O lume în fatală descompunere** (de unde *„au pornit sicriele”*), pândită de apele care erodează neobosite uscatul, ca să-l dizolve în faldurile abisului lor tăcut, iată una dintre temele obsesive ale poeziei scrise de Ion Vinea.

Ora fântânilor

Oră de liniști stelare,
clar semn de lumi fără nume,
largul în ambru și-n jar e,
Thalassa-n ritmuri apune.

Vocile sfânt de curate,
frunțile pure și ochii,
cugetul gol și curat e,
clopote când legănate
trec în nunteștile rochii.

Ora fântânilor lunii,
— înger — șoptește prin umbre
vorbele rugăciunii
netălmăcite și sumbre.

Caspar David Friedrich, *Apusul*

De fapt, editorial, Ion Vinea a debutat cu proză, dând la iveală ***Descântecul*** și ***Flori de lampă***, în 1925. ***Paradisul suspinelor*** (1930), ***Venin de mai*** (1930, roman neîncheiat, din care a publicat numai fragmentul intitulat ***Escroc sentimental***) și ***Lunatecii*** (două volume apărute postum, în 1965) sunt cărți în notă senzualistă, cu implicații simbolice, scrise sub influența lui Mateiu Caragiale. Personajele scriitorului sunt niște aristocrați-esteți cu fumuri nobiliare, dar cu spirit libertin, care practică aventura și experiențele-limită, ajungând la dezabuzare, inadaptabilitate și eșecuri sentimental-morale. Interesant este faptul că, așa cum poetul I. Vinea a renunțat la teribilismele avangardei, romancierul s-a întors la formula creației în proză tradițională, admițând necesitatea epicului, dar *„lunatecii”* săi, configurați la aproape patru decenii distanță de romanul ***Craii de Curtea-Veche*** al lui Mateiu Caragiale, n-au mai putut egala prestigiul literar al unor eroi ca Pantazi și Pașadia, nici imoralitatea cinicului arivist Gore Pirgu.

Pamfletarul politic a cultivat și **o lirică protestatară** în poemele de inspirație istorică (***Aetius***, ***Clades***, ***Ion Vodă cel Cumplit***) sau în ***Cântecul ursarului***, ***Rechizitor***, ***Ruga orbilor***, în care a denunțat suprimarea oricăror libertăți civice în perioada fascizării României.

Chiar dacă, la începutul activității sale literare, I. Vinea a căutat programatic eliminarea sentimentului, a emoției directe, a confesiunii sensibile, printr-o expresie indirectă, deturnată, intelectualizat reținută, în finalul creației lirice **a reabilitat categoria elegiacului**, al cărui sunet inconfundabil, produs în surdină, nu și l-a putut reprima, în fond, niciodată.

Referințe critice

S-a vorbit, în legătură cu poezia lui Vinea, de rezervă, discreție, aparentă răceală, cerebralitate, înregistrate, însă, nu ca niște calități prime, ci ca forme de reacție față de un fond sentimental foarte puternic. Intuiția e adevărată. Poezia lui Vinea, în ceea ce are ea mai specific, este poezia unei regresiuni: confesiunea se abstractizează, elanul emotiv se depersonalizează.

Matei Călinescu,
Eseuri despre literatura modernă,
1970

Ion Dumitriu, *Umbră*

Bibliografie

- Vladimir Streinu, ***Versificația modernă***, Editura pentru Literatură, București, 1966.
- Nicolae Manolescu, ***Metamorfozele poeziei***, Editura pentru Literatură, București, 1968.
- Ion Pop, ***Avangardismul în literatura română***, Editura Minerva, București, 1990.

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Intuiția lirică, definitorie pentru orice poet adevărat, l-a ajutat pe I. Vinea să renunțe la experimentele constructiviste și la geometrizarea poemului, dând libertate de exprimare **fondului său elegiac inconfundabil**, păstrând însă din experimentul formal nevoia de concizie și de rigoare. Patosul imagistic inițial s-a decantat în simboluri rarefiate, aproape clasice, ilustrate în această **capodoperă de sugestie a liniștii cosmice** reprezentată de poemul *Ora fântânilor* (publicat în 1938, în „Viața românească"), ce a dat titlul volumului care l-a consacrat pe autorul său. Poetul nu mai contemplă universuri în destrămare, ci, din contră, își asumă rosturi ființatoare. Ora fastă coincide cu aceea a *„fântânilor"*, simbol dual al izvorului vieții și al morții. Ora lirică este **timpul mântuit din existența poetului**, necorupt de spaime, pur în frumusețea contemplației divine îngăduite spiritului uman: între cer și mare, la ceasul de taină dintre amurg și noapte, în atmosfera limpede a înserării, poetul ascultă muzica sferelor; se produc sacralizări ale glasurilor naturii care înconjoară, în coruri melodioase, apariția angelică a lunii. Astrul selenar parcă urcă pe ceruri din străfunduri cosmice și deplasarea lui răspândește ciudate sonuri de armonie eterală. Este ceasul umbrei difuze, când nimic nu mai are nume, nici contur precis, iar Thalassă (metonimia numelui antic grecesc al mării) abia mai răsfrânge razele muribunde ale soarelui apus, largul ei fiind acoperit de *„ambru"* și *„jar"* stins. Obiectele, ca și ființele, și-au pierdut corporalitatea, reducându-se la vocile *„sfânt de curate"*, ce răsună în univers precum *„clopotele"* înveșmântate în *„nunteștile rochii"*. La **ora sacră a fântânilor**, cugetul poetului se simte primenit, în timp ce asistă la ritualul cosmic al răsăritului de lună însoțit — prin aerul diafan — de *„rugăciunile"* îngerilor, care nu trebuie să mai fie *„tâlmăcite"* pentru omul înfrățit cu miracolul natural.

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Explicând simbolurile titlului dat de scriitor unicului său volum de poezii, *Ora fântânilor*, extindeți metafora inaugurală la nivelul întregii poematici aparținând lui I. Vinea; structurați un proiect despre orientările diverse ale operei sale (simbolism, avangardism și tendințe finale spre clasicitate); stabiliți-vă sursele necesare de informare, precizându-le.
2. Motivați, într-un eseu argumentativ, preferința lui Ion Vinea pentru simbolul hamletian (văzut ca un *alter ego*) al prințului trist și însingurat, închis într-un univers ostil, în interiorul căruia se consolează cu himerele artei sale. Închipuiți-vă, într-o pagină de jurnal, că vă înrudiți spiritual cu el.
3. Ca și poemul *Chei*, multe piese lirice ale volumului său evocă, în forme elegiace, pitorești sau avangardist-șocante, universul marin și lumea pestriță a porturilor; reconstituiți, într-o compoziție liberă, acest spațiu de graniță între uscat și ape, care îi impune omului nevoia de a se acomoda în două registre de viață complet diferite; precum marinarul, poetul plutește pe apele visurilor sale (transfigurate în artă) și ancorează la țărmul pământean (simbol al realității). Continuați interpretarea simbolului propus.

Scrierea unei prefețe pentru cartea preferată

Definiție. Conform DEX-ului, ***prefața*** (fr. *préface*, lat. *prãefatio* — „așezare înainte") este un „text cu un caracter explicativ, uneori analitic, precedând o operă literară sau una științifică, în care este expus planul lucrării, se dau referiri bibliografice, critice etc.; precuvântare, predoslovie (învechit)". Există și persoane calificate (personalități, profesori, cronicari și critici literari, istorici, scriitori etc.) în stare să îndeplinească funcția de prefațatori în mod curent. Alte sinonime ale cuvântului sunt: *introducere, cuvânt către cititor, prolog, preliminarii, lămurire, argument, cuvânt-înainte* etc.

Caracteristici și exemple. *Predoslovie* este un cuvânt slav denumind, în scrierile vechi (evanghelii, cronici etc.), partea introductivă a operei. Era scrisă de însuși autorul cărții și se adresa lectorului *(„voroavă cătră cetitoriu")*, împărtășindu-i, precum Miron Costin în *„predoslavia"* pentru *Letopisețului Țării Moldovei* —, scopul urmărit și dificultățile întâmpinate. În *„Prologul"* și în *„Dedicația"* premergătoare romanului său din 1863, N. Filimon realizează portretul *„ciocoiului"* din toate timpurile, dar mai ales de la sfârșitul epocii fanariote. O prefață poate fi atât de importantă, mai ales dacă are semnificații doctrinare, încât poate depăși în reputație opera însăși (este cazul dramei *Cromwell,* scrise în 1830 de V. Hugo, a cărei prefață a devenit *manifestul romantismului* european); o alta n-a mai ajuns în locul destinat, transformându-se într-o operă de sine stătătoare (precum eseul *Psedokynegeticos* de Al. Odobescu, inițial conceput drept prefață la un manual de vânătoare); piesele de teatru scrise de George B. Shaw sunt însoțite de prefețe, ele înseși mici scenete pline de ironie, formând împreună un corp comun. În cazul unui debut literar ori științific, uzanța impune scrierea unei prefețe de către o autoritate în domeniu, având rolul de a recomanda cititorilor un autor necunoscut sau prea puțin cunoscut, împreună cu demersul propus de acesta. O personalitate culturală poate da girul său unei opere, așa cum a procedat Titu Maiorescu în prefața la ediția princeps a volumului *Poesii* de Mihai Eminescu, pe care i l-a editat în 1883, susținând că trebuie să le fie cunoscute iubitorilor de literatură *„toate scrierile poetice, chiar și cele începătoare ale unui autor care a fost înzestrat cu darul de a întrupa adânca simțire și cele mai înalte gândiri într-o frumuseță de forme, sub al cărei farmec limba română pare a primi o nouă viață".* Un model de prefață de autor rămâne cea semnată de G. Călinescu la monumentala sa *Istorie a literaturii române...* din 1941, în care explica și scopul deopotrivă estetic și patriotic al acesteia: în vreme de război, după Dictatul de la Viena și în plină rebeliune legionară, *„divinul critic"*, cum a fost numit, reamintește cititorilor că valorile literaturii române nu pot fi înstrăinate cu forța și că ele întregesc tezaurul culturii universale: *„În aceste timpuri de suferință națională, o astfel de carte nepărtinitoare trebuie să dea oricui încrederea că avem o strălucită literatură care, pe de altă parte, în ciuda tuturor efemerelor vicisitudini, se produce pe teritoriul României Mari, una și indivizibilă, slujind drept cea mai clară hartă a poporului român — Eminescu în Bucovina, Hasdeu în Basarabia, Bolintineanu în Macedonia, Slavici la granița de vest, Coșbuc și Rebreanu în preajma Năsăudului, Maiorescu și Goga pe lângă Oltul ardelean sunt eternii păzitori ai solului veșnic."*

Când **prefața devine** un veritabil **studiu critic,** autorul acesteia, specialist reputat în domeniu, fie că dorește o prezentare a unei opere de referință, analizată din toate unghiurile, fie că propune o reevaluare a creației unui scriitor, în ansamblul ei, și chiar o reînnoire atât a viziunii estetice, cât și a instrumentelor critice utilizate în interpretare. Este cazul studiilor semnate de E. Simion pentru 79 de cărți ale scriitorilor români din seria *Opere fundamentale,* serie coordonată chiar de critic.

Așadar, o prefață facilitează accesul lectorilor la universul cărții propuse, fixează reperele ei teoretice, investighează metodele folosite, în cazul lucrărilor de specialitate, analizează bibliografia pe care se bizuie cercetarea, precizează originalitatea și valoarea cărții, uneori creează profilul spiritual al autorului, integrându-l în epoca sa ori anticipând momente culturale ulterioare. Într-un cuvânt, **prefața** înlesnește lectura, o provoacă și **stabilește o legătură spirituală** (directă ori mediată) **între creator și receptor.**

Exerciții. Aplicații

1. Ținând seama de precizările făcute în legătură cu scrierea unei prefețe, concepeți prezentarea celei mai recente lucrări științifice citite de voi.
2. Pe baza acelorași recomandări, alegeți trei cărți beletristice preferate: una de poezie, alta de proză și una de teatru. Alcătuiți-le câte o scurtă prefață, explicând cum ați procedat.
3. Citiți o prefață la o operă literară îndrăgită de voi și explicați dacă și-a atins scopul și v-a incitat spre lectură. Dacă nu, scrieți alta în loc!
4. Obișnuiți să citiți prefața înainte ori după ce ați parcurs opera propriu-zisă? Motivați ordinea în care procedați.

Specificul național, embleme și definiții.

Identitate culturală în context european
Dezbatere

Citate semnificative

Încât privește originalitatea ideilor, frumusețea expresiilor și calitățile lor poetice, oricine poate mărturisi că atât horele din Moldova, cât și cele din Transilvania, din Bucovina și din Valahia sunt vrednice surori ale baladelor. Geniul poporului român, fie din orice provincie, este pretutindene bogat de poetice comori.

Vasile Alecsandri,
Românii și poezia lor, 1849

Nu originea face pe un popor să fie trainic, ci munca lui proprie, fie cu mâna, fie cu mintea.

Mihai Eminescu,
Despre caracterul național, 1880

Lucrarea ce un mare artist ca Eminescu o lasă este, cu toate calitățile și defectele ei, ceva sfânt, fiindcă-n ea se întrupează pipăit, și pentru o viață mai durabilă decât chiar a neamului său întreg, gândiri și simțiri de veacuri ale acestuia...

I.L. Caragiale,
în vol. ***Note și schițe***, 1892

Desigur, dacă scriitorul are talent și suflet înalt, îl vom aprecia. Vom fi mai mulțumiți însă când acest talent va servi pentru expresia unui înalt suflet românesc și mai ales când acest suflet se va îmbrăca în haină românească...

G. Ibrăileanu,
Scriitori și curente, 1906

Dacă m-aș întreba ce este mai bine de făcut, aș zice: cel dintâi lucru de consultat e instinctul neamului. [...]

„Nu românizarea noastră feroce, întru vegetalul etnografic, ci continua noastră umanizare întru sublimul uman va crea suprema splendoare a culturii creatoare românești", avertiza, de la catedră, Vasile Pârvan, în deschiderea cursului de istorie națională la Universitatea din Cluj. Era în 1920, la puțin timp după realizarea idealului național: România Mare. Profesorul făcea totodată o disociere importantă între **etnografic** și **cultural**: *„Culturalul e mereu schimbător în rafinata evoluție spre cât mai complex a ideilor creatoare. Etnograficul e perpetuu stabil, pe baza celui mai minuțios tradiționalism."* Dezbaterile și controversele pe marginea **specificului național** se înmulțesc progresiv abia după împlinirea și consolidarea, prin Marea Unire, a națiunii; dacă specificul este, prin natura lui, vechi, națiunea este, prin forța împrejurărilor istorice, relativ nouă, închegată în urma prăbușirii marilor imperii vecine. Până să devină o **temă** culturală, asupra căreia se poate discuta critic, relaxat și nuanțat, specificul românesc a însemnat o lungă luptă, purtată cu sacrificii grele timp de secole. Cronicarii și apoi cărturarii Școlii Ardelene sunt repere importante în această luptă de afirmare a unor adevăruri și, implicit, a unor drepturi istorice. Datorită lor, descendența latină a limbii române și unitatea de limbă a românilor separați arbitrar au devenit puncte de rezistență și coagulare în discursul patriotic, precum și în acțiunea politică propriu-zisă. În prima jumătate a secolului al XIX-lea, cultura constituie mijlocul ideal de afirmare a legitimității noastre. Omul de litere este, vrând-nevrând, și lingvist, și istoric, și politician. În epoca pașoptistă, idealul revoluționar (ieșit din mantaua nobilă a romantismului european) se conjugă, pentru români, cu idealul național. Folclorul, istoria, tradițiile sunt însuflețite, vitalizate prin efortul generos al intelectualilor și folosite ca argumente decisive pentru a contura și delimita specificitatea noastră. **Vechiul** nu e numai o achiziție sedimentată, un **strat**, ci și un factor propulsor al **noului**. Cele două direcții bifurcate ulterior în cultura română (cea **organicistă** și cea **rațională**) coexistă, de asemenea, într-un demers constructiv. Gh. Asachi și Alecsandri, Kogălniceanu și Alecu Russo sunt, cu personalitățile și convingerile lor atât de diferite, reprezentativi pentru acest moment de **convergență** asumată. **Individualul** se înscrie, benevol, în logica **instituționalului**, pentru ca acesta, la rândul lui, să poată fi integrat în proiectul **național**.

„Dacia literară" își propune, la 1840, să fie *„un repertoriu general al literaturei românești"*, scopul esențial fiind ca *„românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți"*. În programul cultural-național sunt menționate și amendamentele, rezervele critice: pentru Kogălniceanu, *„dorul imitației"* este o *„manie primejdioasă"*, care *„omoară în noi duhul național"*. Spiritul (auto)critic reprezintă un indiciu al „maturizării", al **istoricizării** problemei. Când o cultură, chiar născândă, are capacitatea de a se analiza cu obiectivitate și a-și înregistra erorile, ea atinge o treaptă superioară. Abia mai târziu, se va ajunge la accente de violentă autonegație, expresie fie a unei anumite modalități stilistice (cazul Cioran), fie a unei bizare tendințe a românilor de a se denigra cu voluptate, cu și fără temei.

Deocamdată, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, momentul „Junimea" este unul disociator şi limpezitor, temperând critic entuziasmele paşoptiste pentru a crea, pe baze autonom-estetice, o direcţie nouă în cultura română. Articolul lui Maiorescu **Literatura română şi străinătatea** (1882) notează câteva dintre rezultatele palpabile ale acestei orientări. Prin *„măsura estetică"*, pe de o parte, şi prin *„originalitatea naţională"*, pe de alta, literatura noastră începe să fie apreciată în Europa, căci *„orice individualitate de popor îşi are valoarea ei absolută şi, îndată ce este exprimată în puternica formă a frumosului, întâmpină un răsunet de iubire în restul omenirii ca o parte integrantă a ei."* Recunoaştem aici, *avant la lettre*, acea *„umanizare întru sublimul uman"* şi generalizare simbolică a etnograficului (prin elementul cultural) la care va face apel, în 1920, Vasile Pârvan. Este o mişcare în doi timpi: mai întâi, conştiinţa naţională şi naţiunea însăşi se constituie prin delimitare, autonomie şi, finalmente, independenţă (iar cultura însoţeşte şi apără acest trudnic proces). Apoi însă, odată configurate, valorile naţionalităţii româneşti şi emblemele specificului nostru trebuie să se **deschidă** către cele ale altor popoare. Izolarea totală, desprinderea de circuitele şi fluxurile universale le-ar sustrage din timp, rezervându-le postura unor exponate de muzeu. Este eroarea, involuntară, a sămănătorismului, cu toate proiecţiile fabuloasei erudiţii a lui N. Iorga: idealizarea ţăranului român, la începutul secolului al XX-lea, îl transformă, inevitabil, într-un fel de element de decor, extrăgându-l tocmai din istoria pe care el ar fi trebui să o susţină. Mult mai adecvat realităţii este programul mişcării poporaniste: C. Stere şi G. Ibrăileanu vorbesc tocmai despre viaţa grea a ţăranilor noştri şi încearcă din răsputeri să o schimbe. Cu Iorga, specificul naţional devine un factor unitar şi se exprimă printr-o ideologie; la Ibrăileanu, el este subdiferenţiat, în funcţie de provinciile istorice: literatura din Moldova şi cea din Transilvania au alte trăsături decât cele ale literaturii munteneşti. Pe de altă parte, însă, teoreticianul „Vieţii româneşti" vede în „românesc" un element axiologic suplimentar. Ca şi titlul „Daciei literare", cel al „Vieţii româneşti" este, deci, simbolic, elocvent.

Specificul naţional începe să fie tot mai **particularizat** de viziunile şi de sistemele personale ale celor care îl discută şi îl definesc. În epoca interbelică (epocă de stabilitate, între hotarele României Mari), se ajunge la o veritabilă centrifugă. Într-un fel este văzută problema de către E. Lovinescu, teoreticianul sincronismului (etnicul nu suplineşte şi nu îmbunătăţeşte esteticul), într-altul de către N. Crainic, ideologul „gândirismului" (cu accent pe ortodoxism şi pe „mitul sângelui", cu ruperea de valorile Occidentului). Într-un fel gândeşte L. Blaga (fenomenul etnic este pre-determinat de o matrice stilistică, datele spiritualităţii româneşti fiind configurate de un *„anume ondulat orizont spaţial, cel mioritic, şi la fel (de) un orizont de avansare legănată în timp"* — *Trilogia culturii)*; cu totul altfel judecă avangardiştii (pentru care **românescul** înseamnă o închidere, aşadar, **centrul** se mută dinspre înlăuntru înspre exterior, de la natalul Moineşti la Zürich, destinaţia lui Tzara). Pasionantele sau numai zgomotoasele polemici interbelice, postbelice şi postrevoluţionare — între tradiţionalişti şi modernişti, între adepţii specificului rural şi cei ai vitezei de dezvoltare urbană, între ortodoxism şi raţionalism, între partizanii Occidentului şi cei ai Orientului, între europenism şi autohtonism, cu subvarianta exagerată a **protocronismului** ulterior, între demitizanţi şi organicişti etc. — exprimă, prin diversitatea opţiunilor posibile, dimensiunile (în lărgime şi în profunzime) ale acestei probleme de autoanaliză, diagnosticare şi evaluare românească. Specificul naţional nu este imuabil, fixat **in aeternum**; **el se exprimă**, într-adevăr, **modelator în istoria noastră**, dar o şi decantează, făcând o medie şi o sinteză din marile ei evenimente şi tendinţe. Reciproc, istoria contribuie într-o anumită măsură la transformarea, la înnoirea specificului naţional. Mulţi alţi autori s-au aplecat asupra temei, tratând-o sistematic (D. Drăghicescu, *Din psihologia poporului român*, 1907; C. Rădulescu-Motru, *Etnicul românesc*, 1942; Mihai Ralea, *Fenomenul românesc*,

Această politică instinctivă nu este o ameţeală, nu este o greşeală; nu, domnilor, ea este bazată pe un fapt primordial, tot atât de primordial ca şi dreptul la viaţă. Fiecare popor are dreptul să-şi trăiască viaţa lui, să şi-o trăiască întreagă, cu toţi ai lui [...] În sufletul românilor stă scris cu litere de foc — Ardealul — şi unitatea naţională.

Take Ionescu,
Politica instinctului naţional,
discurs parlamentar, decembrie 1915

„Ţară" înseamnă, fără niciun alt adaos, pământ românesc liber, în toată întinderea lui şi cu tot sacrul drept care se cuprinde în el. O „ţară" îngustată prin violenţa străinului, care, astăzi, de la sine s-a refăcut în vechile hotare prin acea elasticitate de spirit care e unul din marile elemente ale vitalităţii unui popor. Şi de aceea „a muri pentru ţară" a fost cea mai înaltă datorie pentru generaţiile care, apărând-o, au închis ochii înainte de vreme.

Nicolae Iorga,
Înţelesul cuvântului de „ţară", 1937

Românul este muncitor şi mai ales îndelung răbdător la suferinţele muncii. Cu toate acestea, el nu este deprins cu o tehnică de muncă riguroasă. Adeseori munceşte, jucându-se. Sărăcia care nu l-a părăsit niciodată n-a făcut din el un om econom. Rar risipitor cu timpul şi cu materia de lucru, mai mult ca românul.

C. Rădulescu-Motru,
Românismul, 1939

Sensibilitatea românească, de câte ori se află în contact cu împrejurări care contravin la ceea ce este statornicit de generaţii sau de legea eternă, naşte umorul. E însă un umor filosofic, mângâietor şi oarecum curativ.

Vladimir Streinu,
Constante spirituale româneşti, 1966

Echilibrul nostru sufletesc se cheamă ***adaptabilitate****. Prin el ne deosebim de toată lumea Orientului, dar și de cea a Apusului. Există în caracterul nostru accese de lene, de plictiseală, de îndurare, de răbdare excesivă care ne împiedică de a fi occidentali. Pe de altă parte, găsim în noi inițiative, [...] o vioiciune în a pricepe imediat mecanismul unei noutăți, o agerime în a nu fi dezorientați și nici intimidați în fața neprevăzutului, care ne îndepărtează cu mult de apatia indolentă a Orientului.*

Mihai Ralea,
Fenomenul românesc, 1943

Credința mea cea mai sinceră este că Europa nu este o fermă în care trebuie să lucrăm toți, este o stare de spirit, este o sumă de valori morale, spirituale și democratice; Europa înseamnă libertate de expresie și, repet, respect lucid (nu fanatic) față de tradițiile fiecărei culturi; Europa înseamnă totdeauna și Altul *(Celălalt), înseamnă* toleranță activă, *șanse pentru toți, responsabilități pentru fiecare și pentru toți față de propria cultură și față de* bunul comun *care este cultura, europeană (și universală) [...]; nu poate fi socotit european cine ignoră sau disprețuiește cultura națională.*

Eugen Simion,
Fragmente critice, IV, 2000

Bibliografie

- ***Dreptul la memorie***, în lectura lui Iordan Chimet, vol. I (*Cuvintele fundamentale și Miturile*); vol. II (*Intrarea în Lumea Modernă*); vol. III (*Dialog despre identitatea românească*); vol. IV (*Certitudini, îndoieli, confruntări*), Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1992–1993.
- ***Aesthesis carpato-dunărean,*** antologie, postfață și bibliografie de Florin Mihăilescu, Editura Minerva, București, 1981.
- Ioan Adam, ***Panteon regăsit. O galerie ilustrată a oamenilor politici români***, Editura Gramar, București, 2000.

1943) sau integrând-o în cuprinsuri eterogene (Camil Petrescu, *Suflet național*, în *Teze și antiteze*, 1936; G. Călinescu, *Specificul național*, capitol final în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, 1941; Tudor Vianu, *Asupra caracterelor specifice ale literaturii române*, 1959; Vladimir Streinu, *Constante spirituale românești*, 1966). Se observă cum *„explicarea"* specificului național se face și printr-un ideal *„intermediar"*: literatura română însăși, cu diferențierea pe care marii ei scriitori reușesc să o aducă. **Specifice** în cel mai înalt grad sunt **valorile** românești. Eminescu este poetul nostru **național**, dar nu datorită caracterului liricii sale patriotic (așa este numai un segment al ei), ci pentru că este cel mai mare poet român oferit nouă înșine și lumii întregi.

Cordonul ombilical care ne-a ținut strâns legați de maica-Europa a fost **latinitatea noastră de neam și de limbă**, contactele străvechi cu o civilizație superioară, tutelată de Roma eternă, schimburile comerciale permanente, procesul intens al romanizării, creștinismul afirmat de timpuriu la gurile Dunării. Înconjurați de popoare slave, am refuzat să ne slavizăm, păstrând intact tiparul morfosintactic latin, însă deschizând lexicul influențelor nelatine (slave, maghiare, grecești etc.); atacați vreme de secole de popoare păgâne, am respins pericolul să ne islamizăm, mândri de afirmația cronicarului Gr. Ureche că *„de la Râm ne tragem"*. Domnitorii medievali (Mircea cel Bătrân, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul) au apărat valorile creștine și, implicit, granițele europocentrismului, îndepărtând pericolul iminent al mahomedanismului. De la învățații umaniști moldo-munteni (Ureche, Costin, Neculce, Cantemir, Constantin Cantacuzino) la corifeii Școlii Ardelene (S. Micu, Gh. Șincai, P. Maior, I. Budai-Deleanu), de la generația învățaților de la 1848 (N. Bălcescu, V. Alecsandri) și ai Unirii (M. Kogălniceanu, I. Ghica) până la marii clasici (M. Eminescu, I. Slavici, T. Maiorescu, A.D. Xenopol) și la făuritorii României moderne (familia politică a Brătienilor, a Rosetteștilor, a Hohenzollernilor), intelectualii români au reactualizat periodic ideea latinității noastre, au adus argumente în favoarea **autohtonismului** (N. Iorga, V. Pârvan) și a **europenismului** (E. Lovinescu, Camil Petrescu etc.), cerându-ne să ne sincronizăm cu spiritul veacului în care trăim. Unitatea politico-administrativă a țării am realizat-o târziu, tot pe temeiul **conștiinței naționale** și cerând sprijin **familiei neolatine europene**. În mentalul acestui popor, stăpânește convingerea că *„misiunea lui, aici, în acest spațiu de trecere de la Orient la Occident, este să apere valorile și noblețea «bădicăi Traian», arheul, mitul fondator..."* (E. Simion, studiul *A fi european*, 1999). E. Lovinescu, în *Istoria civilizației române moderne*, fixează primele semne de occidentalizare la sfârșitul secolului al XVIII-lea, când ideile reformatoare iluministe care pătrund în Țările Române produc un reviriment cultural prin apariția treptată: a învățământului de stat, a manualelor și a literaturii de popularizare, a traducerilor din literatura universală, a dezvoltării științelor, a înființării de teatre, biblioteci publice, a presei etc. G. Călinescu (în *Compediu,* capitolul *Clasici întârziați. Occidentalizarea*) dovedește că Țările Române au avut mereu contact cu lumea apuseană prin grecii fanarioți (care aveau legături cu Italia), prin influența catolicismului și a limbii latine în Ardeal, prin filonul bizantin care întreține legătura cu spiritualitatea greco-latină, prin frecventarea de către tinerii intelectuali, bursieri ai statului, și de către fiii de boieri luminați a universităților din Franța, Austria și Germania, prin **relatinizarea limbii datorată pătrunderii masive de neologisme latino-romanice**.

Mari scriitori ai secolului al XX-lea (M. Eliade, E. Ionescu), autorii bilingvi (P. Istrati, B. Fundoianu, Vintilă Horia, Petru Dumitriu), filosofii și eseiștii (C. Noica, M. Vulcănescu, E. Cioran, P. Pandrea), criticii de referință (G. Călinescu, T. Vianu, P. Constantinescu, Perspessicius, V. Streinu, Ș. Cioculescu), oamenii de artă (G. Enescu, C. Brâncuși) sunt tot atâtea *„spirite naționale care gândesc în sensul universalității. Ei reprezintă spiritul european, pentru că* […] *a fi european înseamnă a merge în sensul marilor valori"* (E. Simion, op. cit.).

STUDIU DE CAZ

Diversitate tematică, stilistică şi de viziune estetică în poezia interbelică

Propunem două teme pentru studiul de caz (asociate celor două constante ale poeziei româneşti); **natura — obiect şi subiect liric**, alături de *iubirea* — **formă a interiorităţii şi a exteriorizării eului liric**.

Au fost identificate trei modalităţi principale de realizare a poeziei de natură: 1. **descriptivă**, sub forma **pastelului** (având primul reprezentant de marcă în Anglia, şi anume pe James Thomson, *Anotimpurile*, 1726-1730), în cultura noastră fiind semnalate — numai sporadic — elemente peisagiste la poeţii Văcăreşti, Vasile Cârlova, Ion Heliade Rădulescu; 2. **meditativă**, în măsura în care contemplarea naturii devine punctul de plecare al unor reflecţii asupra condiţiei umane, în genere. Modelul literar îl reprezintă *Nopţile* lui E. Young, în care motivul cel mai frecvent este meditaţia în preajma ruinelor, cu larg ecou în poezia română de factură preromantică şi romantică (V. Cârlova, *Ruinurile Târgovişte*i, Ion Heliade Rădulescu, *O noapte pe ruinele Târgovişte*i); 3. **fantezistă** (uneori chiar **fantastică**), denotând spiritul de libertate artistică, de originalitate creatoare mai ales din partea romanticilor, dorinţa lor de a cuprinde întreaga experienţă omenească (implicit pe aceea care nu are corespondent în realitate, ci numai în domeniul imaginarului). Este direcţia literară care a evoluat până la jocurile gratuite cu imagini, dezlegate de orice constrângere, din poemele suprarealiste înfăţişând, ca la Ion Vinea, peisaje absurde şi halucinante.

În ceea ce priveşte atitudinea artistului faţă de natura ca subiect al operei sale, disociem între **estetica pitorescului** (interesată nu atât de profunzimile fenomenalităţii naturale, cât de perfecţiunea suprafeţelor ei), **estetica melancoliei** (care problematizează raporturile omului cu natura şi îi impune valenţe reflexive), o **estetică a corespondenţelor** (ce intuieşte şi doar sugerează raporturile secrete dintre universul natural şi cel uman, adesea incomunicabile prin limbaj raţional, ca în lirica simbolistă) şi **o estetică imaginativ-constructivă** (în care natura ca **peisaj interior** proiectează subiectivitatea lăuntrică în afară, devenind inversul procesului obiectiv din poezia peisagistă tradiţională).

Pentru primii noştri poeţi (I. Văcărescu, I. Heliade Rădulescu, V. Cârlova), natura rămâne o ambianţă convenţional-lirică, declanşând o stare sufletească. Abia operele târzii ale paşoptiştilor tratează natura ca temă explicită, V. Alecsandri **clasicizând modelul descriptiv** în ciclul *Pasteluri.*

Alexandru Macedonski este **un estet** care receptează dinamica naturii prin sonorităţile ei muzicale, înregistrate atât de vitalismul lui romantic, cât şi de experimentele simbolist-parnasiene. Simboliştii (George Bacovia, Dimitrie Anghel) restrâng peisajul la un decor (parcul, grădina) construit din linii simplificate, dar cu o sporită putere de a sugera profunzimi, numai în parte accesibile. Ion Pillat cultivă bucolicul în spirit tradiţionalist, revenind la descrierea clasică şi senină a canonului estetic fixat de Alecsandri. Lucian Blaga infuzează naturii misterul indicibil şi îi conferă o dimensiune mitic-panteistă, trăind la unison cu ritmurile ei frenetice. Tudor Arghezi o receptează ca pe o manifestare a divinului care sălăşluieşte deopotrivă în formele ei gigantice şi în cele

Tema naturii

„Copacii albi, copacii negri
Stau goi în parcul solitar:
Decor de doliu funerar...
Copacii albi, copacii negri. [...]"
(G. Bacovia, ***Decor***)

„Hipnotizat-de-adânca şi limpedea
lumină
A bolţilor destinse deasupra lui, ar vrea
Să sfarâme zenitul şi-înnebunit să bea,
Prin mii de crengi crispate, licoarea
opalină. [...]"
(I. Barbu, ***Copacul***)

„Un vânt de seară
aprins sărută cerul de apus
şi-i scoate rugi de sânge pe obraji.
Trântit în iarbă rup cu dinţii
gândind aiurea — mugurii
unui vlăstar primăvăratic.
Îmi zic: «Din muguri
amari înfloresc potire grele de nectar»
şi cald din temelii tresar
de-amorul tinerelor mele patimi."
(L. Blaga, ***Mugurii***)

Ion Dumitriu, *Rod*

„Prin singurătatea lui Brumar
Se risipește parcul cât cuprinzi,
Învăluit în somnul funerar
Al fumegoaselor oglinzi."

(T. Arghezi, ***Târziu de toamnă***)

„[...] *Uite, primăvara reînvie, și toți*
pomii au flori de hârtie.
Cerul e sumar ca un decor. Arăturile
sunt pline de noroi.
Vino, vreau să ne plimbăm și noi. Poate
crezi în declarații de amor."

(A. Maniu, ***Primăvară futuristă***)

Tema iubirii

„[…] *Pustiu adânc… și-ncepe a-nnopta,*
Şi-aud gemând amorul meu defunct,
— Ascult atent privind un singur punct
Şi gem, și plâng, și râd în hî, în ha…"

(G. Bacovia, ***Amurg de toamnă***)

„Vom coborî spre calda, impudica Cybelă,
Pe care flori de fildeș ori umed putregai
Își înfrățesc de-a valma teluricul lor trai
Şi-i vom cuprinde coapsa fecundă,
de femelă."

(Ion Barbu, ***Panteism***)

„Atâtea stele cad în noaptea asta.
Demonul nopții ține parcă-n mâni
pământul
și suflă peste el scântei ca peste-o iască
năpraznic să-l aprindă.
În noaptea asta-n care cad
atâtea stele, tânărul tău trup
de vrăjitoare-mi arde-n brațe
ca-n flăcările unui rug… [...]"

(L. Blaga, ***Noi și pământul***)

„Cântecul tău a umplut clădirea toată,
Sertarele, cutiile, covoarele,
Ca o lavandă sonoră. Iată,
Au sărit zăvoarele,
Şi mănăstirea mi-a rămas descuiată."

(T. Arghezi, ***Morgenstimmung***)

miniaturale. Ion Barbu o stilizează glacial în forme perfecte și încremenite sau îi conferă funcții alegoric-ermetice. Vasile Voiculescu îi accentuează, într-un limbaj voit rustic, elementaritatea aspră, iar Barbu Fundoianu îi insuflă melancolia și tragismul conștiinței din ce în ce mai puternice a disoluției. Critic de artă plastică, un potențial pictor convertit în poet, Adrian Maniu are vocația privirii și propune o lirică a vizualului decantat de orice descriptivism prin esențializarea liniilor obiectului contemplat. El devine un manierist al pastelului (în ediția definitivă de *Versuri,* 1938), pentru că este conștient de fervoarea cultivării artificialului). În general, **moderniștii și suprarealiștii contrazic modelul instituționalizat** și imaginează **dizarmonicul**, **înfricoșătorul** sau **inanimatul din natură** excesiv geometrizat (I. Barbu) ori fragmentarea și dereglarea simțurilor în organismul natural (Ion Vinea, Gellu Naum).

Pentru toți poeții români, Mihai Eminescu a configurat un veritabil **mit erotic**, considerând dragostea drept sentimentul întemeietor care definește speța umană.

Pentru modernistul Tudor Arghezi, femeia constituie forța propulsoare, țelul și răsplata bărbatului, tot ce face el fiind destinat acestei zeități întrupate în toate formele materiale și spirituale ale vieții: *„Ideea, ca și lupta și pâinea,-i tot femeie…" (Inscripție de femeie).* În *Cuvinte potrivite*, iubirea este tratată cu îndoiala și răceala orgolioasă a poetului matur, obsedat de miturile esențiale. Dragostea nu trebuie să depășească starea de logodnă, de **eros virtual**, ca să nu tulbure contemplația artistului. În *Flori de mucigai,* se fac simțite tulburările **erosului carnal**, vraja simțurilor copleșind trupul tânăr și viguros. În *Poeme noi*, Arghezi se dăruiește **erosului conjugal**, imaginea căminului ocrotitor dominând poezia universului mic; înconjurat de vietățile domestice, vegheat de familie, poetul se simte în siguranță, căci umbrele neantului par să se oprească la poarta ogrăzii sale. În poemele de senectute, simbolurile se amestecă, imaginea *„străinei"* putând fi și **iubirea interzisă omului bătrân**, dar și **un preludiu al morții** descrise ca o nuntă mioritică *(Așteptare, Streina).* În explozia târzie a simțurilor intervine și o frână morală. După o clipă de rătăcire pătimașă, pacea căminului reintră în drepturi: înțelepciunea triumfă, dar cu tristețe, asupra sentimentului cenzurat.

Dacă tânărul Blaga înțelegea iubirea tot ca pe o formă de **cunoaștere inițiatică**, la bătrânețe devine **un poet solar**, în *Cântecul focului* extazul simțurilor consumându-se într-o geologie purificată până la transparență. De la imaginile metafizice ale erosului din volumele antume, în care femeia este definită biblic, precum *„lumina dintâi"* sau ca *„izvorul nopții"* ascunzând taine nerelevate spiritului profan, în cele postume, *„iscodirea"* poetică se adâncește în dimensiunea telurică a universului și în cea organică a vieții omenești. Imaginarul poetic blagian, care străbătea distanța de la obiect la sufletul cosmosului, înlesnește **fuzionarea euforică dintre obiect și subiect**, eul liric fraternizând cu ritmurile naturii și cu beția simțurilor. Nou este faptul că sentimentului pieritor i se substituie **viziunea asupra eternității materiei**, care va păstra tiparele unei pasiuni, chiar dacă aceasta se va stinge: *„…legea pământului, tiparele, rarele, / întruchipate în sânii cari nu dezmint / rotunjimile urnelor / și-n rodii cari nu dezmint / rotunjimile sânilor" (Pean pentru o tânără).* Poetul, care și-a făurit un program estetic din **spiritualizarea emoției**, este pe cale să-l despartă pe *a cunoaște* de *a iubi.* Transcendentul se retrage, făcând loc lumii fenomenale, ale cărei elemente se lasă cuprinse, deopotrivă cu omul, de euforia erotică. Chemarea dragostei începe prin invitația de a părăsi orașul (îndemn expresionist), urmată de integrarea cuplului într-o bucolică dogoritoare, unde percepția lucrurilor este mai vie și artistul redimensionează universul sub vraja iubirii: *„Iubito,-mbogățește-ți cântărețul, / mută-mi cu mâna ta în suflet lacul…" (Vara Sfântului Mihail).*

Capitolul al II-lea

Perioada contemporană a literaturii române
Curente literar-culturale în secolul al XX-lea

Poezia postbelică

Resurecţia avangardei (prelungiri ale suprarealismului)

Gellu Naum — *Vulturi în vacanţă*

Spre neomodernism. Orientări estetice

Geo Dumitrescu — *Libertatea de a trage cu puşca*
Ştefan Augustin Doinaş — *Elegie în gamă majoră*
Dezbatere (II) — Neomodernism în forme clasice

Realismul socialist

Studiu de caz (III) — Realismul socialist — literatura aservită ideologiei comuniste
Anatol Emilian Baconsky — *La frasinii de la răscruce*
— *Fluxul memoriei*

Neomodernismul

Nichita Stănescu — *Poveste sentimentală*
— *Către Galateea*
— *Elegia a zecea*
Marin Sorescu — *Echerul*
— *Scară la cer*
Leonid Dimov — *Vis cu bufon*
Ileana Mălăncioiu — *Pasărea tăiată*

Postmodernismul

Mircea Cărtărescu — *Ciocnirea*
Cristian Popescu — *Arborele genealogic*

Proza postbelică

Nuvela tradiţional-rurală

Nicolae Velea — *În treacăt*

Povestirea fantastică şi magic-folclorică

Ştefan Bănulescu — *Dropia*
Fănuş Neagu — *Drum întins*

Povestirea experimentală

Ioan Groşan — ***Marea amărăciune***

Romanul istoric

Mihail Sadoveanu — ***Nicoară Potcoavă***

Romanul estetic

George Călinescu — ***Bietul Ioanide***

Dezbatere (III) — Un meşter Manole actual

Romanul social-politic şi erotic

Marin Preda — ***Cel mai iubit dintre pământeni***

Dezbatere (IV) — Relaţia omului cu istoria

Romanul eseistic şi analitic

Nicolae Breban — ***În absenţa stăpânilor***

Dezbatere (V) — Tentaţia alterităţii şi vocaţia autopunitivă

Augustin Buzura — ***Vocile nopţii***

Romanul parabolic

Sorin Titel — ***Lunga călătorie a prizonierului***

Romanul textualist şi autoreferenţial

Mircea Nedelciu — ***Zmeura de câmpie***

Studiu de caz (IV) — Tipuri de roman în perioada postbelică

Dramaturgia postbelică

Farsa tragică şi absurdă

Eugen Ionescu — ***Regele moare***

Parabola mitică

Marin Sorescu — ***Iona***

Drama socială

Dumitru Radu Popescu — ***Pasărea Shakespeare***

Comedia

Teodor Mazilu — ***Mobilă şi durere***

Critica literară postbelică

Critica stabilizatoare

Eugen Simion — ***Scriitori români de azi*** (I)

— ***Întoarcerea autorului***

Liberalismul conştiinţei

Nicolae Manolescu — ***Literatura română postbelică*** (I)

Studiu de caz (V) — Forme ale criticii literare actuale

Studiu de caz (VI) — Dinamica speciilor nonficţionale astăzi

Resurecția avangardei (a suprarealismului)
„Drumețul incendiar" al artei convenționale
Gellu Naum

Vulturi în vacanță

În august când cerul se umple de tauri
un vultur coboară în vecinătate
și mă anunță la primul telefon că vine să mă vadă

Admirabil piroman bântuit de incendii
cu o seninătate neagră peste pene
el vine tulburat de prevestirea unor flăcări sigure
vultur cartezian trecut prin clasele unor aspre colegii
el se împacă greu cu tăcerile mele
dar știe că purtăm același semn sub pleoapă
și simte pe genunchi același aur.

Noi om și pasăre pe două jilțuri
stăm îndelung de vorbă
pe când iubita mea cu gesturi liniștite reînvie
reconfortantul arhetip al nopții

Firește aș putea să-i spun că am înfipt un par în ceață
că vidra m-a strigat din nou azi-noapte
aș putea să-i arăt al patrulea semn al cârtiței și răspunsul lucid al urzicilor

dar locurile mele poate că i se par o insulă necunoscută
de aceea mișcă lent o aripă aprinsă
și se refugiază în geometria strictă a neliniștii.
[...]

Coordonate ale vieții și operei

Momentul 1945-1947 a fost marcat de **afirmarea celui de-al doilea val al suprealismului românesc**, care se opune vechii avangarde, mai ales reprezentanților ei ce colaborau la revista „unu" (sic!), în care își publicaseră articolele teoretice Sașa Pană, Stephan Roll, Geo Bogza și alții. **Suprarealismul, ca manifestare permanentizată a revoltei**, a nonconformismului total, a detabuizării erotice a omului și a umorului negru, apare în poemele lui Gellu Naum (născut la 1915), la început creator independent (în volumul ***Drumețul incendiar***, 1936, ***Libertatea de a dormi pe o frunte***, 1937, ***Vasco da Gama***, 1940, ***Culoarul somnului***, 1944), apoi constituind un grup de opinie alături de Paul Păun și de Virgil Teodorescu. Împreună cu aceștia, redactează manifestul noii orientări avangardiste, intitulat ***Critica mizeriei***, unde postulează drept

obiectiv major *„permanentul efort pentru eliberarea expresiei umane sub toate formele ei”*, opus suprarealismului, cultivat de Saşa Pană sau de Gherasim Luca.

În lirica şi în proza sa ulterioară (***Medium***, ***Teribilul interzis***, 1945, ***Castelul orbilor***, 1946, ***Poeme despre tinereţea noastră***, 1960, ***Athanor***, 1968, ***Poeme***, 1970, ***Copacul animal***, 1971, ***Tatăl meu obosit***, 1972, antologia de ***Poeme alese***, 1974, ***Partea cealaltă***, 1980, ***Malul albastru***, 1990), Gellu Naum a perseverat în aplicarea principiilor suprarealiste, exprimând acelaşi sarcasm împotriva artei convenţionale, respinse categoric şi consecvent. Pentru el, actului existenţial care violentează fiinţa umană trebuie să i se asocieze caracterul provocator, insurecţional al imaginii. Legea suprarealistă este următoarea: poemul constituie o provocare, o experienţă împinsă către limitele ascunse şi primejdioase sau nu este nimic. În poem se amestecă demonismul coincidenţelor tulburătoare — preluat de scriitori din arta suprarealistă — cu permanenta solicitare a echivocului, ce îi ambiguizează sensurile. Gellu Naum nu caută zonele luminoase ale materiei, nici feericul din natură, ci obscuritatea surdă, *„cealaltă faţă”* a lucrurilor, cenuşiul, nesemnificativul, promiscuitatea chiar, **voluptatea derizoriului** din existenţă. Perseverenţa şi ostentaţia cu care dezvăluie semnele banalităţii cotidiene se transformă în cele din urmă într-o retorică, într-o poetică a banalităţii prezentate cititorilor cu *„o ferocitate surâzătoare”* (conchide criticul Ov.S. Crohmălniceanu, analizându-i poemele scrise după 1975). Eugen Simion numeşte metoda suprarealistă *„tehnica asocierii infinite”* (în ***Scriitori români de azi,*** volumul III, capitolul „Prelungiri ale suprarealismului”), prin care o

Comunicare orală interactivă

1. Comentaţi sensurile distihului final al poeziei studiate: *„Noi amândoi pe două jilţuri stăm îndelung de vorbă / afară noaptea îmi rugineşte câinii.”*
2. Prezentaţi, pe rând, toate imaginile zoomorfe din poem şi comparaţi simbolistica lor tradiţională cu aceea prefigurată de autorul suprarealist.
3. Decodaţi înţelesurile ironico-persiflante ale sintagmei *„în vacanţă”* din titulatura poemului. Poate să aibă aceasta şi un sens tragic?
4. Analizaţi, pe grupe de lucru, şi alte poeme din creaţia amplă a lui Gellu Naum şi identificaţi elementele artei suprarealiste în viziunea autorului lor; sunt de preferat operele selectate din cea de-a doua fază de activitate lirică (de la *Athanor* — 1968, până la *Malul albastru* — 1990).
5. Explicaţi cum procedează scriitorul pentru a desacraliza metodic universul liric din operele poeţilor anteriori fenomenului avangardist, în ansamblul său; urmăriţi îndeosebi anularea efectelor retoricii tradiţionale.
6. Argumentaţi de ce Gellu Naum, Virgil Teodorescu şi Paul Păun s-au disociat de poziţiile primilor suprarealişti, care postulaseră *„dicteul automat”* al gândirii şi chiar incoerenţa poematică.

Argumentaţie. Problematizare. Conexiuni

Suprarealismul este mişcarea literară de avangardă născută după Primul Război Mondial, care a fost precedată şi pregătită de **curentul dadaist**. Acesta îşi propunea să exprime, aşa cum îl percepe, fluxul involuntar al inconştientului uman prin depăşirea caracterului logic al creaţiei. Suprarealismul încerca să surprindă şi să comunice modalitatea spontană de formare — în spiritul omenesc — a impresiei, a gândului, a emoţiei trăite elementar. André Breton, teoreticianul mişcării literare, o defineşte — în primul său *„manifest suprarealist”* din 1924 — drept un *„dicteu al gândirii, lipsit de orice control al raţiunii, dincolo de orice preocupări estetice sau morale”*. **Antipoetic** prin însăşi doctrina care i-a dat naştere, suprarealismul a înnoit mai ales **teoria poeziei**, a lărgit cadrele limbajului liric şi a influenţat îndeosebi **teatrul absurdului** (A. Artaud, E. Ionescu, S. Beckett), care îi este îndatorat prin sondarea automatismelor, a discursului incoerent etc. Adepţii săi în planul literaturii — în Franţa: A. Breton, L. Aragon, P. Eluard sau Tristan Tzara, Barbu Fundoianu (Fondaine), Ilarie Voronca (scriitori francezi de origine română); în România: Saşa Pană, Stephan Roll, Gellu Naum, Virgil Teodorescu — au negat modelele consacrate de retorica instituţionalizată şi au instaurat **teroarea antimodelelor.** După ce au scos intenţionat la lumină faptele cele mai prozaice şi mai inestetice din lumea realului, aceştia **au desolemnizat** — în plan formal — **limbajul poeziei**. Din negarea tuturor stilurilor tradiţionale, întreaga avangardă europeană (inclusiv cea românească) şi-a conturat o nouă artă literară, numită de Jean Paulhan, la începutul anilor ’30 ai secolului trecut, *„o poetică a refuzurilor”*. În textele lor discursiv-prozaice, aproape fără punctuaţie, căutând zonele apoetice, neumblate, umile ale realităţii, folosind —

în locul metaforei-simbol — **metafora-obiect** şi combinaţiile verbale şocante, adesea absurde, **universul liric este programatic desacralizat**. Fantezia ironică se asociază cu o intenţionată cruzime a notaţiilor, într-un limbaj colţuros şi provocator. Imagismul turbulent, recurgând la simboluri oximoronice, aruncă în aer coerenţa limbajului tradiţional şi a unui mesaj poetic clar. Tratarea ironică a subiectelor grave, persiflarea tonului liric înalt, refuzul solemnităţii, plăcerea crudă de a aşeza marile simboluri în vecinătatea lucrurilor urâte, descalificante, umilirea voită a modelelor şi a sentimentelor nobile (consacrate în lirica tradiţională) prin comparaţii banale şi bagatelizante — toate acestea sunt **caracteristici majore ale artei suprarealiste**. Pe reprezentanţii acestei mişcări culturale îi irită mai ales sublimul în artă, pe care îl sabotează programatic *„ridicând construcţii bizare şi promovând principiul dezordinii peste tot unde tradiţia literară pusese frontiere şi semănase alei şi statui"* (E. Simion, *Fragmente critice*, vol. II şi III, 1998-1999).

De la volumul debutului său (*Drumeţul incendiar*, 1936) până la ultimul (*Malul albastru*, 1990), Gellu Naum n-a abdicat de la principiile artei suprarealiste şi, fapt lăudabil, nu s-a lăsat absorbit de poezia oficială, promovată după război de noul regim comunist. Consecvent cu el însuşi şi cu valorile artistice în care a crezut, poetul a arătat întotdeauna un nonconformism plin de inventivitate, hrănit la cele mai autentice surse lirice europene şi autohtone. Naum cultivă şi el **prozaismul imaginilor** şi al stilului, **de-sublimează universul liric**, refuză orice convenţie literară, însă versurile lui — deşi tind să devină autonome — refac incoerenţa structurală într-o logică ascunsă a sensurilor poematice. Naum are o poziţie critică faţă de ideea *„dicteului"* (postulată de A. Breton) şi textele lui, chiar dacă par juxtapuneri de imagini, au liante subterane între propoziţiile şi între ideile numai aparent disjunse.

Însuşi titlul poemului ales este suprarealist şi trimite *„în vacanţă"* un mit celebru, cel al *„vulturilor"* obligaţi **să abdice de la condiţia sacră** de păsări regale. Ca să-şi bulverseze cititorii, autorul comunică, într-o formă colocvială, cele mai năstrușnice întâmplări prin care trece fiinţa lui: în luna august, când cerul *„se umple de tauri"*, un vultur coboară fără mofturi în vecinătatea poetului şi, spirit modern, îşi anunţă venirea de *„la primul telefon"* întâlnit în zborul său către pământ; pasărea năzdrăvană are şi un hobby — „piromania", vestind omenirii *„cu o seninătate neagră"* incendii şi *„flăcări sigure"*, care s-o mai dezmorţească; vulturul, spirit *„cartezian"*, educat sever prin *„aspre colegii"*, se împacă mai greu cu *„tăcerile"* poetului-gazdă; dintr-o dată, notaţiile persiflante se topesc într-o neliniştitoare asemănare, de vreme ce omul şi pasărea poartă *„acelaşi semn sub pleoapă"* — care este privirea temătoare de moarte — şi simt „pe genunchi" *„aurul"* greu al visului de zbor spre înalt, **nostalgia aspiraţiei către celest** aparţinând amândurora; aşezaţi confortabil în *„jilţurile"* care amintesc ironic de măreţia puterii umane şi de cea a păsării mitice, ei stau de vorbă, în timp ce iubita, spirit conservator, reînvie *„arhetipul"* şi simbolistica nopţii; omul vrea să-i explice păsării tot ceea ce lumea lui aeriană nu cunoaşte: că a înfipt, în mod enigmatic, *„un par"* în mijlocul ceţii; că *„vidra"* l-a strigat din nou; că ar putea să-i indice *„al patrulea semn al cârtiţei"* şi să-i dea *„răspunsul lucid al urzicilor"*; cum vulturul nu pare să înţeleagă şi îşi mişcă alene *„o aripă aprinsă"*, el se uită cu neliniște la fiinţa aşezată în faţa lui; şi, totuşi, dialogul dintre universurile distincte se poartă *„îndelung"*, în timp ce noaptea îi *„ruginește"* poetului *„câinii"*...?! Ce trebuie să înţelegem din această **antiretorică** scandalizatoare pentru convenţiile gândirii şi ale sensibilităţii noastre?

Vulturul este, totodată, semnul înălţării spre cer, dar şi al căderii la pământ, ridicările şi prăbuşirile succesive caracterizând destinul omenesc. Este şi un simbol al competenţei războinice (în calitate de pasăre sacră a zeului Ares, la greci — Marte,

Gheorghe Pîrcălăboiu,
Soare înecat (fragment)

imagine trece într-alta, într-un lanţ nesfârşit, fără să ţină seama de ideea ori de tema esenţială.

Gellu Naum răstoarnă şi el, în mod consecvent, sensul normal al relaţiilor dintre lucruri, aruncă în aer convenţionalismul asocierilor, nu însă şi coerenţa lor. Evitarea firescului naşte o retorică a legăturilor inedite, dar nu imposibile dintre obiecte, universuri şi fiinţe. Poetul *„deformează cu preciziune"* (E. Simion, op.cit.), nu în mod aberant, ca în dicteul automat al primilor suprarealişti. Propoziţiile fracturate, digresiunile, asocierile şocante, punctuaţia nonconformistă sau chiar absenţa oricărei punctuaţii lasă cititorilor dificila sarcină de a **raţionaliza iraţionalul** discursului poematic.

Creaţia lui Gellu Naum lasă impresia de supraveghere discretă a spiritului, a dereglării sensurilor, a elaborării universurilor ambigue, onirice ori chiar absurde. În volumul ***Medium***, el recunoaşte atotputernicia visului, căruia îi reabilitează sensul transcendental (pierdut la primii suprarealişti).

Poetul încearcă să construiască o realitate analoagă visului, şocantă la suprafaţă, dar care nu-şi pierde o coerenţă de profunzime, precum spaţiul oniric al ***Maldororului,*** în viziunea lui Lautréamont (poetul venerat de suprarealişti) sau cel al ***Himerelor*** lui Gerard de Nerval: *„Un poem* — susţine G. Naum — *trebuie să fie semnificativ şi profetic asemeni visului şi, asemeni acestuia, semnificaţia trebuie să-i fie dereglată, absolut liberă"* (***Teribilul interzis***). După 1966, când se vor afirma, **oniricii** (Leonid Dimov, Daniel Turcea) vor deveni fiii spirituali ai experienţei artistice suprarealiste, inevitabili contestatari, revizionişti şi intoleranţi, mai ales atunci când observă că un stil este pe cale să se instituţionalizeze în poezie.

Dumitru Micu (în ***Literatura română în secolul al XX-lea***, 2000) explică faptul că poetul **îşi construieşte suprarealitatea din materia visului** prin nevoia, resimţită de Naum după atâtea coborâri în infernul prozaismului existenţial, de regăsire a copilăriei, tărâm al inocenţei şi al libertăţii imaginative. Aşa justifică criticul literar decizia surprinzătoare a poetului revoltei absolute de a scrie, la bătrâneţe, admirabile texte pentru copii, de la mai vechile ***Cărţi cu Apolodor*** (1959-1964) până la ***Amedeu, cel mai cumsecade leu*** (1988).

Bibliografie

- Eugen Simion, ***Scriitori români de azi***, vol. III, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984.
- Dumitru Micu, ***Literatura română în secolul al XX-lea***, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2000.

la romani), învăţându-l pe om să lupte cu el însuşi şi cu ceilalţi. Era socotit şi vehiculul ceresc al zeului Chronos, aşadar **un mesager al timpului. Taurul** încarnează virilitatea masculină (asociată Soarelui), însă coarnele lui pot reprezenta zeităţi lunare (prefigurând moartea). Împlântarea unui par în ceaţă se traduce prin încercarea de a fixa **un punct de stabilitate** în atmosfera imprecisă a lucrurilor efemere din jurul omului; **ceaţa** este (conform dicţionarului intitulat *Semne şi simboluri* de Claire Gibson, 1993) semnul indeterminării, al materiei haotice din care s-a născut universul, dar şi un factor de confuzie, de ascundere a esenţialului. **Vidra** este un animal lacom, dar blana ei prelucrată (lutrul) devine preţioasă. Deşi oarbă, **cârtiţa** sapă cu mare precizie galeriile subterane unde trăieşte. **Urzicile** sunt plante agresive, cu peri sau tentacule urticante, însă au efecte medicinale spectaculoase. **Noaptea**, întunecare a spiritului şi a vieţii, *„rugineşte"* simbolul luminos al **câinelui**, loial prieten al omului, vigilent şi curajos, urmându-şi stăpânul cu fidelitate chiar şi în moarte. Aşadar, nimic pe lume nu este numai ceea ce pare şi Gellu Naum, cu **simbolurile** lui **întoarse**, ne invită să trecem dincolo de aparenţele uşor de sesizat, ca să putem contempla faţa nevăzută a lucrurilor, pe care ne autoiluzionăm că le cunoaştem.

Joan Miró, *Carnavalul lui Arlechino* (fragment)

Exerciţii de reflecţie şi compoziţii

1. Analizaţi, într-un referat, noutatea (uneori chiar şocantă) atât a imaginilor artistice, cât şi a limbajului voit nonconformist şi demitizant al poeziei scriitorului contemporan.
2. „Universul creaţiei lui Gellu Naum — dezvoltare constantă a poeticii banalităţii"; structuraţi un eseu argumentativ pe tema propusă, motivând opţiunea autorului pentru derizoriul şi antipoeticul din lumea cotidiană.
3. Gellu Naum — poetul care asigură coerenţa subterană, neexplicată a incoerentului de la suprafaţa vieţii obişnuite; elaboraţi o compoziţie despre nevoia artistului de a da un sens chiar şi lucrurilor care s-au degradat atât de mult, încât şi-au pierdut dreptul la demnitatea sensului.
4. Corelaţi, într-un studiu de caz comparativ, literatura suprarealistă cu arta de aceeaşi factură (privind tablourile dintr-un album de pictură suprarealistă) şi remarcaţi similitudinile lor structurale: evidenţierea echivocurilor, răsturnarea imaginilor convenţionale, coincidenţele tulburătoare şi şocante, scandalizarea programatică a cititorului (respectiv, a privitorului).
5. Concepeţi un eseu liber despre raţiunea ce nu se lasă învinsă de iraţionalul — din ce în ce mai violent — care ne asaltează, precum spiritul agresat de proliferarea absurdului existenţial în lirica lui Gellu Naum.

Epoci şi ideologii literare

Spre neomodernism. Orientări estetice

Exaltarea ruralismului şi a etnicului, de justificat în preocupări sociale, devine un viciu ameninţător atunci când tinde să copleşească fenomenul artistic, care nu-şi poate afla ambianţa cultă şi prosperă, în sensul unei creaţii majore, decât în urbanitate şi în exclusivitate estetică.

Ardealul estetic,
Manifestul Cercului Literar de la Sibiu,
în „Viaţa", 13 mai 1943

Oricare ar fi evoluţia individuală a suprarealiştilor, un lucru apare clar pentru cel care, lăsând la o parte certurile, scandalurile, rupturile, inerente oricărui grup viu, va privi suprarealismul în evoluţia lui istorică: PERMANENTUL EFORT PENTRU ELIBERAREA EXPRESIEI UMANE SUB TOATE FORMELE EI.

Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu,
Critica mizeriei, 1945

Suntem o generaţie fără dascăli şi fără părinţi spirituali. Ne caracterizează revolta, ura împotriva formelor, negativismul. Detestăm, umăr la umăr, literatura...

Geo Dumitrescu, interviu luat de Ion Biberi,
publicat în ***Lumea de mâine***, 1946

„O generaţie fără dascăli"

Din revista „Albatros", editată în 1941 sub îndrumarea lui Geo Dumitrescu, au apărut numai şapte numere, suficiente însă pentru a contura o direcţie a literaturii noi. În „Albatrosul" lui Baudelaire, simbol universal proiectat în titlul revistei autohtone, se topesc revoltele tinerilor scriitori, lecturile din poezia franceză modernă şi protestul faţă de realitatea românească din epoca ascensiunii extremei drepte. Tinerii de la „Albatros" sunt împotriva formulei „artă pentru artă" şi a ceea ce se ascunde, în ochii lor, sub aceasta: refugierea într-o preocupare strict estetică, neracordată la strigătele şi suferinţele oamenilor. Poezia lor devine, ca atare, socială şi sarcastică, destrămând retorica versului şi îndemnând la **solidaritate** cu suferinţa din jur. Este o artă fără „artă", o poezie a poeticului, o trăire intensă, pe întreaga claviatură a umanului. Fără radicalismul moral şi încrâncenarea tinerilor din timpul războiului, fără apetenţa lor pentru social, dar cu aceeaşi voluptate de a destrăma, ludic, ţesătura poemului şi a interpreta, parodic, temele grave, modelul „Albatrosului" va avea o posteritate: la Marin Sorescu, la Mircea Dinescu şi la generaţia poeţilor „optzeciști".

Manifestul Cercului Literar de la Sibiu, apărut, în 1943, sub forma unei scrisori adresate lui E. Lovinescu şi semnat de Victor Iancu, E. Todoran, Cornel Regman, Damian Silvestru (pseudonimul lui Ion Negoiţescu), Ovidiu Drimba, Ion Oana, Radu Stanca, Romeo Dăscălescu şi Ştefan Aug. Doinaş, a fost scris de fapt de către Ion Negoiţescu. „Cerchiştii" caută o legitimare estetică, scriindu-i lui Lovinescu, cel mai consecvent apărător al autonomiei valorilor, al disocierii esteticului de etic şi de etnic. Ei se revendică de la Şcoala Ardeleană, de la Maiorescu şi „Junimea", apărând „miturile" raţiunii şi ale latinităţii, mutând accentul de pe rural pe urban şi de pe creaţia populară pe cea cultă. Între modernismul lovinescian şi modernismul Cercului Literar de la Sibiu există însă o diferenţă semnificativă. Ei nu îşi fundamentează programul pe sincronizarea cu veacul lor — căci, mai ales pe fundalul războiului, tocmai de spiritul acestui veac vor să se despartă —, ci pe recuperarea, în diacronie, a unor modele exemplare (Goethe, Fr. Schiller), pe o „restaurare goetheană". Acest modernism **sui-generis**, îndreptat cu faţa spre trecut (unul exemplar), va fi întâlnit, într-o formă orientată spre cultura românească, şi la generaţia postbelică a „şaizeciştilor".

Manifestul este o „specialitate" a avangardiştilor, la fel scandalul provocat cu bună ştiinţă şi despărţirile zgomotoase în interiorul aceleiaşi mişcări. Gellu Naum, Paul Păun şi Virgil Teodorescu se despart de primul val suprarealist, de la revista „unu" (cu minusculă) a lui Saşa Pană, dar şi de colegii lor de generaţie, Gherasim Luca şi D. Trost (suprarealişti mai radicali, dar cu puţine opere scrise). Pentru Gellu Naum, cel mai consistent şi mai consecvent reprezentant al mişcării, semnificaţia poemului suprarealist, asemenea celei a visului, trebuie să fie *„dereglată, absolut liberă"*.

„Eu pot să spun orice, mă simt în stare. Nu mi-e frică de gânduri, de vorbe.”

Geo Dumitrescu

Libertatea de a trage cu pușca

Coordonate ale vieții și operei

Geo Dumitrescu s-a născut la 18 mai 1920, în București. A urmat Liceul „Marele Voievod Mihai” (absolvit în 1939), apoi Facultatea de Litere și Filosofie a Universității București (1939-1944).

Debutul publicistic are loc în primul an de facultate, în paginile revistei „Cadran”, sub pseudonimul Vladimir Ierunca. În 1941, inițiază împreună cu un grup de colegi revista „Albatros”, tinerească la propriu și la figurat, interzisă însă de cenzură după al șaptelea număr, din cauza orientării antifasciste. În același an, debutează editorial, cu placheta de versuri ***Aritmetică*** (în colecția „Albatros”), sub pseudonimul Felix Anadam. Zece poeme de aici vor trece și în sumarul volumului ***Libertatea de a trage cu pușca*** (1946), veritabil **manifest poetic al noii generații,** care primește Premiul Fundațiilor Regale pentru Literatură și Artă destinat tinerilor scriitori.

În groapa neagră, poate chiar într-un cimitir,
oamenii, prietenii mei înarmați, își ascultau propriile șoapte —
toți erau murdari, slabi și patetici ca în Shakespeare,
își numărau gloanțele și zilele și nădăjduiau un atac peste noapte…

Atunci, a ieșit luna, fără cască, de undeva din bezna ghimpată —
dar oamenii n-au căzut cu fețele la pământ,
ci au aprins țigările discutând despre libertatea de a trage cu pușca
rezemați comod în groapa neagră sau poate chiar pe câte-o piatră de mormânt.

Sunt sigur că unul din ei eram eu —
de altfel, astăzi mi-am găsit în sertar, printre manuscrisele fel de fel,
pistolul meu ghintuit, cu douăzeci și patru de focuri,
cu care am participat la asediul Trebizondei, dacă nu mă-nșel.
[...]
Ca un erou din Sadoveanu, eram viteaz și crud:
țin minte să fi ucis trei sute șaizeci de dușmani într-un singur asalt —
ah, răcnetele mele de mânie și triumf și-acuma mi le mai aud!…

La Waterloo, eram cu bietul Bonaparte cabotinul,
rostandizând pe pragul unui veac;
viteaz și inutil și graseiat la culme,
luptam și-atuncea — ce era să fac?

*

Degetele strângeau o țigară fumată demult.
În groapa neagră, ca niște pietre, cădeau ultimele cuvinte.
Prietenii mei înarmați și patetici mă ascultau uluiți,
rezemați comod de pietrele de la morminte.
Paralel cu noi, dedesubt, oameni își dormeau veșnicia —
și ei discutau despre libertatea de a trage cu pușca, după fiecare măcel!…
Dar, pe pistolul meu cu douăzeci și patru de gloanțe! luna mi se pare aceeași
Cu care am participat la asediul Trebizondei, dacă nu mă-nșel!…

Pablo Picasso, *Guernica* (fragment)

Comunicare orală interactivă

1. Interpretaţi sensul exclamaţiei emfatice din versul: „*Doamne, ce de isprăvi am mai făcut şi-atunci!...*”
2. Analizaţi toate elementele semantice din primele două strofe care demitizează o veritabilă scenă de război.
3. Identificaţi „punctul culminant” al poeziei; coincide cu finalul textului? Este acesta un poem liric sau epic? Justificaţi.
4. Cum explicaţi numărul relativ mare al semnelor de exclamaţie din text?
5. Studiaţi timpurile verbale ale modului indicativ (imperfect, perfect compus, prezent) şi explicaţi utilizarea lor. Ar putea fi segmentat poemul în „episoade” pe baza timpurilor verbale? Argumentaţi.
6. Stabiliţi referinţele cultural-istorice din poem şi explicaţi-le.

Argumentaţie. Problematizare. Conexiuni

Libertatea de a trage cu puşca, poemul scris de Geo Dumitrescu în 1943, la douăzeci şi trei de ani, a devenit în timp un fel de emblemă lirică şi morală a tinerei generaţii de atunci: **o emblemă a protestului**. Dar interdicţia cenzurii a întârziat publicarea volumului din care acesta făcea parte (şi căruia îi dădea titlul), schimbând astfel datele istorice, determinate de context, ale textului propriu-zis. Acesta a fost editat abia în 1946, după ce al Doilea Război Mondial se încheiase; or, fundalul „războinic” din poem era menit să-l orienteze pe cititor tocmai către **ideea absurdităţii măcelului mondial**. Împotriva acestuia se ridica protestul tinerilor scriitori din gruparea „Albatros”, îngroziţi de incredibila degradare a umanului la care se ajunsese. Mai târziu, după două decenii de la apariţia volumului *Libertatea de a trage cu puşca*, Geo Dumitrescu — liderul grupării — va schiţa, într-un text intitulat *Generaţie*, un tablou al realităţilor cu care ei au fost siliţi să se confrunte: „*Noi am văzut masacrele bombardamentelor, convoaiele de schilozi şi de sicrie, nesfârşitele convoaie de refugiaţi, măceluri de stradă şi de front; peste trupul şi sufletul ţării, peste mâinile şi creierii noştri au trecut şiruri enorme de şenile, al căror scrâşnet fioros se mai aude şi azi, iar de sub camuflajele*

Cartea, cuprinzând poeme scrise între anii 1940 şi 1943, trebuia să apară în 1943, cu titlul ***Pelagră***, dar a fost interzisă de cenzură.

Din tinereţe şi până la maturitate, Geo Dumitrescu colaborează intens la numeroase ziare şi reviste culturale cu versuri, cronici literare, traduceri, publicistică, ţinând multă vreme şi rubrici de întâmpinare a debutanţilor („Atelier literar”). De asemenea, lucrează, succesiv, în redacţiile mai multor publicaţii: „Timpul”, „Vremea”, „Victoria”, „Flacăra”, „Almanahul literar” (Cluj), „Iaşul nou”. În 1967, este numit redactor-şef la „Gazeta literară”, pentru a pregăti apariţia, în locul acesteia, a noii reviste „România literară”, pe care o va conduce până în 1970. Totuşi, după cele două volume de tinereţe, creaţia poetică a lui Geo Dumitrescu înregistrează, ca la aproape toţi colegii săi din aşa-numita „generaţie pierdută”, o anumită fractură, motivată ideologic. Odată cu instalarea comunismului în ţară, convingerile de stânga ale foştilor militanţi antifascişti nu se mai pot exprima în „puritatea” lor originară, astfel că unii scriitori, deşi avuseseră înainte simpatii comuniste, ajung chiar în închisorile noului regim (cazul Ion D. Sîrbu).

Bibliografia lui Geo Dumitrescu se îmbogăţeşte cu ***Aventuri lirice*** (1963; Premiul Uniunii Scriitorilor), urmat de volumele ***Nevoia de cercuri*** (1966; cu „anexa” ***Libertatea de a trage cu puşca***) şi ***Jurnal de campanie*** (1974), de antologiile ***Africa de sub frunte*** (1978; în colecţia „Cele mai frumoase poezii”), ***Versuri*** (1981; în colecţia „Biblioteca pentru toţi”), precum şi cu reeditările integrale în volumele ***Aş putea să arăt cum creşte iarba*** (1989), ***Libertatea de a trage cu puşca şi celelalte versuri*** (1994), ***Poezii*** (2000). Versurile sale formează, de fapt, o singură Carte,

pentru că poetul şi le-a reluat programatic, dispunându-le în cicluri sugestive, în cuprinsul acestor ediţii. A semnat traduceri din poezia universală, în volume, antologii colective şi în reviste. Pentru ediţia bilingvă bibliofilă ***Les fleurs du mal / Florile răului*** (1967), cuprinzând „100 de ani de traduceri româneşti" din poezia lui Baudelaire, a primit Premiul Uniunii Scriitorilor. A tradus, singur sau în colaborare, diferite romane şi volume de proză, printre care ***Bucuria vieţii*** şi ***Agonie şi extaz*** de Irving Stone; ***Viaţa mea*** de Isadora Duncan; ***Soarele e orb*** de Curzio Malaparte; ***Groapa bunei speranţe*** de Romain Gary. A primit Premiul Special al Uniunii Scriitorilor (1982), Premiul Omnia al Uniunii Scriitorilor (1999), iar în 1993 a fost ales membru corespondent al Academiei Române.

Raoul Hausmann, *Spiritul vremurilor noastre*

Trebizonda (Trapezunt)

Trebizonda este vechiul nume, provenind din gr. *Trapezus*, al oraşului Trabzon, port la Marea Neagră, situat în nord-estul Turciei. Oraşul a fost, în Evul Mediu, capitala unui stat bizantin (Imperiul de Trapezunt), înfiinţat, în 1204, de Alexis I Mare Comnen, pe coasta pontică a Asiei Mici. Asediul Trebizondei, desfăşurat pe mare şi pe uscat, timp de o lună (august-septembrie

oarbe, de hârtie neagră şi de vorbe mari, transformaţi în cârtiţe, ne-a fost dat să auzim cu groază, de foarte aproape, pentru totdeauna, geamătul de agonie al ţării, al omenirii." Ceea ce este aici descris realist, exact, într-un stil apropiat de cel al reportajului, în poemul din 1943 este conotat ironic, într-o modalitate care îi va deveni specifică lui Geo Dumitrescu. Titlul însuşi are o consistentă doză de sarcasm: „*libertatea de a trage cu puşca*" nu este dintre cele mai nobile, mai curate libertăţi ale omului. Tocmai libertatea de a răni, a schilodi, a schingiui şi omorî, libertatea de a-ţi masacra semenii este demascată şi stigmatizată de poetul care îşi structurează polemic versurile, cu o vervă remarcabilă. Ca şi în alte poeme ale lui Geo Dumitrescu, **entuziasmul manifestat de eului liric nu coincide, ba chiar distonează cu starea de spirit a autorului**. Funcţionează **mecanismul disimulării ironice**: eroul este încântat de lucruri, fapte şi stări pe care poetul, de fapt, le consideră inacceptabile (dar nu le poate respinge direct, pentru a nu fi prea patetic). **Ironia presupune** nu doar un subiect şi un obiect (aici, războiul însuşi), ci şi **o a treia instanţă**, „complice", care, în acest caz, este **cititorul**. El trebuie, aşadar, să parcurgă cu atenţie textul, pentru a-i prinde „cifrul" şi a decoda mesajele ascunse în imaginile poetice.

Când războiul (de independenţă, de reîntregire...) este trăit cu sentimentul patriotic al împlinirii unui ideal naţional, conştiinţa scriitorului este mai senină şi atunci încleştarea, cu toate ororile ei, este văzută într-un registru al imaginilor eroice. Versurile dure, negre ale lui Aron Cotruş nu sunt deznădăjduite, precum cele ale lui Ion Caraion, de mai târziu. În conştiinţa poetului ardelean pătrundea, luminând-o, raza acelui ideal naţional al României Mari, pentru care merita să-ţi verşi sângele. Generaţia lui Geo Dumitrescu asistă, însă, la masacre care par inutile şi, de aceea, monstruoase. Nu au, în ochii lor, nicio raţiune şi nicio justificare; înjosesc umanul, folosindu-se de paravanul unei frazeologii bombastice. Uniformele şi drapelele nu acoperă şi nu scuză uciderea altor oameni, chiar dacă aceştia îţi sunt „duşmani". **Despuiat de veşmântul eroic, războiul apare ca o succesiune de crime.** „*În groapa neagră, poate chiar într-un cimitir*" se petrece „acţiunea" poemului, o acţiune redusă de fapt la aşteptarea unui nou atac „*peste noapte*". Oamenii n-au nimic eroic, înălţător pe chipuri ori în gesturi (*„murdari, slabi şi patetici", „îşi numărau gloanţele şi zilele"*) şi nici nu se mai arată impresionaţi de luptele la care participă. Capătă parcă o anume rutină a crimei, stând liniştiţi în proximitatea morţii, ca şi a morţilor (*„rezemaţi comod în groapa neagră sau poate chiar pe câte-o piatră de mormânt", „rezemaţi comod de pietrele de la morminte"*). Decorul nocturn nu are misterul, nici romantismul ori magia din atâtea şi atâtea poezii, la care se ajungea printr-o adecvare cu un sentiment de dragoste „unică", irepetabilă; aici, luna apare ca un biet soldat „*fără cască, de undeva din bezna ghimpată*", fără a provoca vreo emoţie (*„oamenii n-au căzut cu feţele la pământ, / ci au aprins ţigările, discutând despre libertatea de a trage cu puşca"*) şi fără a distona în vreun fel cu peisajul maculat de război. **Viziunea demitizantă** a lui Geo Dumitrescu îşi găseşte încă din prima tinereţe o justificare profundă: protestul său împotriva convenţiilor şi a clişeelor romantice ale poeziei se înscrie într-un **realism** mai larg, al participării la viaţa reală, propriu-zisă, însângerată, la istoria adevărată a umanităţii. Poetul devine un **martor** şi acesta — în condiţiile date — nu poate fi decât unul al **acuzării** fără menajamente.

Acuzaţia nu este însă făcută într-un mod direct; poetul creează (cu intenţia de a-l discredita ulterior) un fel de portret-robot al luptătorului, al războinicului ce traversează epoci istorice rămânând, în esenţă, acelaşi, adică inflamat şi extaziat de „*libertatea*

Diego Rivera, *Guanajuato*

de a trage cu pușca". Pistolul ghintuit, *„cu douăzeci și patru de focuri"*, găsit *„în sertar, printre manuscrisele fel de fel"*, este și el un simbol adecvat, aproape palpabil, al acestei libertăți de a lua viața altuia. De la faimosul asediu al Trebizondei și până la bătălia de la Waterloo, intrată parcă și ea în legendă, se conturează un drum al durerii, al sângelui, al morții — chiar dacă glorioase. Cu o acidă ironie subtextuală, poetul face pasul dinspre **istorie** înspre **literatură**, fie pentru ca nimbul eroic să apară și mai strălucitor *(„Ca un erou din Sadoveanu, eram viteaz și crud: / țin minte să fi ucis trei sute șaizeci de dușmani într-un singur asalt — / ah, răcnetele mele de mânie și triumf și-acuma mi le mai aud!...")*, fie, dimpotrivă, pentru a crea sugestia unei afectări ușor ridicole: *„eram cu bietul Bonaparte cabotinul, / rostandizând pe pragul unui veac; / viteaz și inutil și graseiat la culme*". De fapt, se poate observa cum de la ipostaza glorioasă se ajunge la aceea a unei vitejii inutile: **un mecanism defect, mergând în gol** *(„luptam și-atuncea — ce era să fac?")*. Cu mare abilitate, poetul a „umflat" această imagistică războinică, pentru a o face apoi să se spargă, precum un balon de săpun. „Povestea" eroului (ar trebui pus și acesta între ghilimele!), pe care ceilalți o ascultă *„uluiți"*, se vede dublată, șocant, de o altă discuție purtată, de această dată, de oamenii care *„își dormeau veșnicia" „paralel cu noi, dedesubt"*. Ironia poetului devine, așadar, funebră, la **coșmarul războiului** adăugându-se acum **coșmarul viziunilor** asupra lui. Dar poezia se încheie **simetric**. Decorul este neschimbat de veacuri *(„luna mi se pare aceeași")* și, pe fundalul său, mecanica oarbă a războiului configurează un cerc vicios. Ridicolul sângeros al „gloriosului" măcel mondial a fost demonstrat, însă nu direct, ci — ca într-o ingenioasă rezolvare matematică — prin reducere la propriul absurd.

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Demonstrați, într-un referat, cum se armonizează, în textul poetic, referințele livrești cu tonul firesc și cu limbajul realist, accesibil, folosit de poet.
2. Faceți un inventar al figurilor poetice utilizate de Geo Dumitrescu și formulați, într-o compunere stilistică, o concluzie personală pe această temă.
3. Asociați, într-o paralelă, *Libertatea de a trage cu pușca* cu un poem al lui Mircea Dinescu, urmărind priza la universul real a celor doi autori.

1461), a dus la capitularea împăratului David Mare Comnen în fața sultanului otoman Mehmet al II-lea și la prăbușirea Imperiului de Trapezunt.

Referințe critice

Am rămas cu impresia citind cronici despre poeziile d-lui Geo Dumitrescu că d-sa face un fel de poezie bufonă în care autopersiflarea atinge culmea. Am citit acum aceste poeme și înțeleg temeiul judecății, totuși percepția mea directă apără interesele literare ale autorului. Da, există persiflare, care este de obicei semnul unui mare sentimentalism, conștient de sine. [...] *Sunt două chipuri de a te împăca cu pathosul în limitele artei: ori de a-l accepta sincer, a-l înveli în mantie de brocart și a-l decora, ori de a-l grima, rupând veșmintele de pe el, dându-i un aer de mizerie.*

G. Călinescu,
în „Națiunea", 1948

La o privire mai atentă și judecând dincolo de suprafața lucrurilor, întreaga poezie a lui Geo Dumitrescu este o creație subversivă, demolatoare, demitizantă, caricaturizantă, unde locurile comune, poncifele, „adevărurile" de neclintit, țepene în trufia lor intolerantă, calmul monstruos al unei societăți „definitivate", totalitare sunt puternic și din toate părțile atacate. Natura subversivă a poeziei este ***organică,*** *și nu* ***conjuncturală.***

C. Stănescu,
în „Adevărul literar și artistic", 1994

Bibliografie

- Lucian Raicu, Prefață la ***Versuri*** de Geo Dumitrescu, Editura Minerva, București, 1981.
- Cornel Regman, ***Colocvial***, Editura Eminescu, București, 1976.
- Vladimir Streinu, ***Versificația modernă***, Editura pentru Literatură, București, 1966.

Noutăţi în conceperea Gramaticii Academiei Române

Definiţie. În *Prefaţa* la *Gramatica Academică a limbii române* (GALR, 2005), Valeria Guţu-Romalo, coordonatoarea lucrării, o înscrie „în tradiţia gramaticilor academice prin orientarea preferenţială către *varianta literară* (s.a.) (îngrijită/cultivată/normată) şi, implicit, prin asumarea atitudinii normative. În spiritul aceleiaşi tradiţii […], lucrarea propune […] o descriere a structurii gramaticale a limbii române actualizată din perspectivă teoretică şi sub aspectul materialului faptic." Cele patru decenii care despart GALR de GA (precedenta gramatică academică, din 1963) sunt marcate de **evoluţia** în primul rând a **limbii literare** faţă de mijlocul secolului trecut, alături de evoluţia conceptuală şi metodologic-aplicativă înregistrată de ştiinţele lingvistice generale. Limba română actuală, puternic influenţată de **comunicarea orală** (mai permisivă decât cea scrisă), este supusă unor presiuni de **schimbare a normelor** variantei sale literare, variaţiile libere şi abaterile tolerate fiind deja consemnate în *Dicţionarul ortografic, ortoepic şi morfologic* (DOOM[1], 1982) şi corijate în DOOM[2] (2005).

Caracteristici şi exemple. Deşi materialul faptic pe care se întemeiază GALR aparţine **variantei standard** a limbii actuale, noua gramatică recurge frecvent la exemple preluate din variate limbaje **funcţionale** (*solemn, oficial, ştiinţific, livresc, poetic*) şi din **registre stilistice** (*colocvial, familiar, popular, argotic, învechit*), care atestă bogăţia şi expresivitatea românei contemporane. „O deosebire importantă faţă de descrierea din 1963 reprezintă exemplificările din comunicarea **orală** (s.a.) — emisiuni radiofonice şi televizate sau conversaţii spontane, înregistrate şi publicate în cursul ultimului deceniu" (op.cit.).

Lucrarea academică actuală asociază aspectul **descriptiv** al faptelor de limbă cu perspectiva **funcţională** asupra acesteia, înţelese ca **proces de comunicare** (orală, scrisă) între un emiţător şi un receptor; **faptul gramatical** este prezentat atât în funcţie de *poziţia* sa *în sistem*, cât şi de utilizarea lui în *transmiterea informaţiei* prin codul limbii. Analizate sub aspect funcţional, fenomenele lingvistice denotă dependenţa actului de comunicare nu numai de sistemul ordonat, coerent şi normat al limbii, ci şi de **contextul situaţional** complex: cadrul spaţio-temporal, intenţiile emiţătorului (vorbitor/scriptor), care operează selecţii gramaticalizate în faptul comunicat în raport cu intenţiile sale comunicative, cu abilitatea şi competenţa lingvistică, dar şi cu ţelurile urmărite prin persuadarea receptorului. Din această dublă perspectivă descriptiv-funcţională au rezultat, ca unităţi de bază ale limbii, **cuvântul** (care aparţine deopotrivă sistemului gramatical şi comunicării înţelese ca act discursiv) şi **enunţul** (care, deşi nu este o componentă a sistemului, reprezintă totuşi unitatea de bază a comunicării). În consecinţă, volumul I al lucrării academice se intitulează *Cuvântul*, iar cel de-al doilea, *Enunţul*. Abordarea funcţională a impus, ca obiect de studiu, **ipostaza vorbită a limbii** (neglijată în lucrările de gramatică anterioare, ale căror cercetări s-au concentrat asupra *textelor scrise*); de aceea, au fost incluse, în noua perspectivă factuală, capitole dedicate *intonaţiei, dialogului, raporturilor dintre realizarea scrisă şi cea vorbită a limbii române*. A fost reevaluată *poziţia locutorului* (a celui care vorbeşte) atât din perspectiva descrierii sistemului, cât şi în actul comunicării, fapt ce a impus reorganizarea abordării **categoriei pronumelor** în limba actuală, dar şi a fenomenului **asocierii sintactice**, dependente de intenţiile vorbitorului. Situaţia de comunicare, presupusă obligatoriu de uzul limbii, determină, în organizarea sistemului, definirea şi descrierea unor unităţi ale limbii (pronumele de persoana I şi a II-a, categoria gramaticală a persoanei). **Categoria timpului,** specifică verbului în sistem, dar fundamentală în asigurarea cadrului referenţial al comunicării, se constituie în raport cu momentul *enunţării*. *Emiţătorul* se regăseşte (ca intenţie comunicativă şi ca atitudine evaluativă a comunicării) în **categoria modului** şi în organizarea enunţului. Raportarea la *enunţ* impune variaţii funcţionale, precum dependenţa **pronumelui demonstrativ** de situaţiile contextuale în care este folosit fie *deictic* (când are propriul referent: *Împrumută-mi <u>asta</u>!*), fie anaforic (când referentul aparţine unui enunţ anterior: *M-ai făcut de râs. <u>Asta</u> n-am să ţi-o iert!*). Un subcapitol întreg al lucrării (volumul II, *Organizarea discursului*) evidenţiază aspecte particulare ale modului de implicare a sistemului descriptiv al limbii în realizarea actului de comunicare.

Sumarul analitic cuprinde: în volumul I — 1) **Unităţile limbii**; 2) **Cuvântul**; 3) **Morfemul**; 4) **Enunţul**; **Clasele de cuvinte**: 1) **Clasificarea cuvintelor**; 2) **Părţile de vorbire** (*Particularităţi/Subclasificarea părţilor de vorbire*); 3) **Alte clase de cuvinte** (*Numeralul, Clasa cantitativelor, Articolul, Categoria deicticelor* etc.); **„Părţi de vorbire"/„Clase de cuvinte"**; **Substantivul**, **Adjectivul, Pronumele** (**personale** — *propriu-zis, de politeţe, de întărire, reflexiv, posesiv;* **nepersonale** — *demonstrativ;* **de cuantificare** — *nehotărât, negativ, interogativ, relativ-exclamative*), **Numeralul**, **Verbul** (*Clase sintactice şi sintactico-semantice de verbe, Modurile personale* —

predicative, Timpul, Categoria aspectului, Numărul și persoana, Categoria diatezei, Forme verbale nepersonale, Diversificare flexionară, Clasificarea verbelor după criteriul flexiunii, Relația verbului cu alte clase lexico-gramaticale), **Adverbul, Prepoziția, Conjuncția, Interjecția;** în volumul II-lea — **Enunțul** (*Relații sintactice, Tipuri de enunțuri în funcție de scopul comunicării*); **Organizarea structural-ierarhică**: 1) **Structuri sintactice** (*Grupuri/Construcții sintactice*); 2) **Funcții sintactice** (*Predicatul și predicația, Subiectul și relația cu predicatul, Complemente, Circumstanțiale, Atributul, Apoziția*); **Organizarea discursivă**: 1) **Aspecte ale construcției discursului** (*Deixis, Anaforă, Modalizarea, Afirmația, Negația, Conectori frastici și transfrastici*); 2) **Structuri sintactice deviante** (*Construcții incidente, Anacolutul, Elipsa, Repetiția, Imbricarea*); 3) **Tipuri de discurs** (*Dialogul, Vorbirea directă și indirectă, Limba română vorbită*); 4) **Organizarea informațională a enunțului** (*Organizarea tematică — temă/remă, Organizarea focală a enunțului — topic/focus*); 5) **Organizarea prozodică a enunțului**; 6) **Implicațiile sintactice ale punctuației**. Așadar, primul volum din GALR se centrează asupra **cuvântului**, în tripla accepție de *reprezentant al unei clase lexico-gramaticale*, ca *reprezentant al diferitelor subclase* și ca *unitate concretă*, descrisă sub aspect flexionar, combinatoriu și semantic.

Volumul al doilea cercetează **organizarea și funcționarea grupurilor sintactice,** în ansamblu. Gabriela Pană-Dindelegan precizează în *Introducere*: „Dată fiind această distribuire diferită a interesului de cercetare — **cuvântul** (s.a.) versus **ansamblul sintactic** (s.a.), elementele de flexiune, care privesc trăsăturile gramaticale ale cuvântului, fac obiectul special al primului volum și sunt epuizate în acesta, în timp ce elementele de sintaxă interesează, *în moduri diferite* (s.a.), ambele volume: în primul volum, ca *disponibilități combinatorii ale cuvântului și ale clasei* (s.a.) pe care cuvântul o reprezintă; în al doilea, ca *trăsături ale ansamblului sintactic* (s.a.)". Cele trei secțiuni ale volumului al II-lea impun abordarea ansamblurilor sintactice dintr-o triplă perspectivă: *structurală*, *funcțional-sintactică* și *discursiv-pragmatică*, ultima fiind destinată să atenueze separarea prea rigidă a sistemului gramatical descriptiv de uzul lingvistic. GALR este definită de Gabriela Pană-Dindelegan „nu numai ca *o gramatică a competenței (a sistemului), ci și drept o gramatică a uzului literar* (s.a.) *al limbii actuale* […], diversificat el însuși, după varianta vorbită/scrisă de utilizare a limbii literare, după tipul de discurs, după stilul funcțional și situația concretă de utilizare, după intențiile de comunicare ale celor ce folosesc limba literară."

Din necesitatea de a separa unele funcții, pe care gramaticile anterioare le grupau laolaltă, s-a recunoscut **valabilitatea principiului universal al „unicității"**, potrivit căruia nu pot apărea compliniri de aceeași natură în același domeniu sintactic, producându-se modificări precum: a) **separarea unor funcții sintactice** (*complementul secundar de cel direct* la verbele bitranzitive: *Profesorul îi învață pe elevi* (CD) *limba* (CS) *română*; *complementul prepozițional de cel indirect,* în cazul verbelor construite cu un dativ și cu un grup prepozițional: *Nu îmi* (CI) *pasă de nimeni* (CP); *complementul posesiv de atribut*, dar și *de complementul indirect*: *Mi-am pierdut cărțile — mi*: complement posesiv; *„Ci eu voi fi pământ în singurătate-mi"*, M. Eminescu — *mi*: atribut; *Mi s-a întâmplat ceva; mi:* complement indirect); b) **interpretarea diferită a unor funcții** (*comparativul* ca tip de complement obținut din reorganizări sintactice și nu ca tip de circumstanțial: *Ea învață mai bine decât tine*; *Tu vorbești la fel de tare ca Vlad; El s-a făcut înalt cât bradul* — complemente comparative), recunoașterea unui *complement predicativ al obiectului*, separat de predicativul suplimentar: *Îl cheamă Ion; L-au ales deputat* (CPO); *Profesorii îl cred inteligent; Părinții îl vor medic* (PS); c) **introducerea distincției dintre** *predicatul sintactico-enunțiativ* și cel exclusiv *sintactic* (*Îi trimit o carte; Îmi place literatura*; *Mă doare gâtul — predicate sintactice*; *El poate învăța; El se apucă de învățat; El urmează să învețe — predicate sintactico-enunțiative*). Formele verbale nepersonale constituie predicate sintactice, nu și predicate ale enunțării, căci nu asigură grupului sintactic autonomie enunțiativă (nu creează enunțuri). d) **deosebirea dintre predicatul** *simplu* și cel *complex*, cu interpretarea diferențiată a predicatului complex la diverse nivele (sintactic, semantic, pragmatico-enunțiativ): *Copilul citește* (predicat simplu de tip verbal); *El începe a citi; El se apucă de citit*; *El urmează a citi*; *El poate citi*; *Dorința lui este de a citi; Lecția este de citit* (predicate complexe ale enunțării); e) **ierarhizarea sintactică** a *circumstanțialelor*, în general, și a *circumstanțialului de mod,* în special; f) **distingerea între** *circumstanțialul de mod propriu-zis* și specia lui, *de modalitate*: *El merge repede* (circumstanțial de mod propriu-zis); *Sigur merge repede; Probabil merge repede* (circumstanțiale de modalitate); în general, distingerea dintre *manifestările sintactice* ale circumstanțialelor și cele *metadiscursive* (raportate la actul enunțării) ale unora dintre ele (precum circumstanțialele *de relație, de cauză, de scop, concesiv, condițional*): să se compare circumstanțialele *propriu-zise* (*Stă acasă. Se scoală devreme. Muncește mult.*) cu cele *metadiscursive* (*Din partea mea, fă ce știi!*; *De curiozitate, ce-ai pățit?*; *Cu toată modestia, sunt cel mai bun!* etc.).

Exerciții. Aplicații

1. Identificați, într-un fragment literar dialogat, formele pronominale și încadrați-le în noile clase.

2. Selectați, dintr-un fragment narativ, determinările modale, separându-le în circumstanțiale prototipice și de modalitate.

3. Alcătuiți enunțuri cu forme circumstanțiale propriu-zise și cu manifestări metadiscursive ale acestora.

„Așa mă bântuie cu voluptate punând pe fruntea mea stigmat și mir/amanta fără patimă, Ideea”

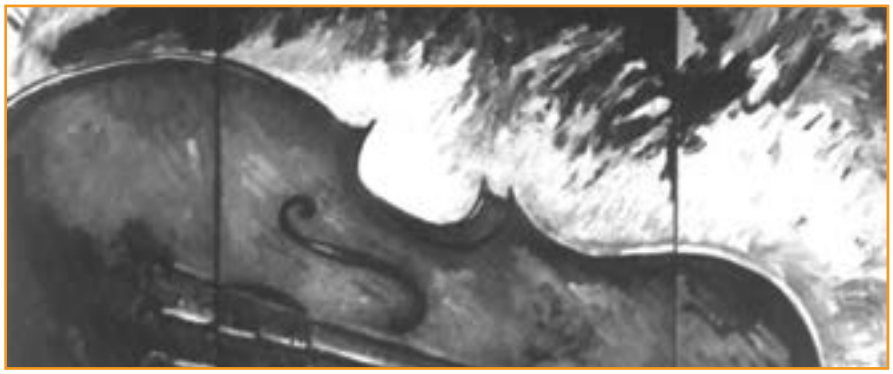
Ştefan Augustin Doinaş

DEZBATERE
Neomodernism în forme clasice

Ştefan Aug. Doinaș nu este un poet al zbuciumului, al convulsiei, al crizei existențiale sau artistice, ci, dimpotrivă, unul al **temperanței senine**, așadar un **spirit apolinic**. Ca poet, este un înnoitor, dar atent la respectarea ideii de continuitate a tradiției. Precum neoclasicii Ion Pillat, Al. Philippide, G. Călinescu, în literatura română, ori ermeticul Paul Valéry, în cultura franceză, Doinaș spiritualizează emoția și esențializează versul. Pentru toți acești poeți, **limbajul liric este fundamental**, asociind limpezimea ideilor formulate cu maximă exactitate în forma obținută prin disciplină versificatoare. Cine cultivă ideile trebuie să le fixeze într-un limbaj înalt, coerent, solemn, adică să devină

Elegie în gamă majoră

Să nu-ţi faci ţie chip cioplit din mine
și nici să nu te-nchini sub fum înalt.
Frumuseţea mea de bronz păgân rămâne
un idol pentru cerul celălalt.
Săruturile îndelung schimbate
să-ţi înflorească azi altundeva,
cu alte cântece-n vecinătate,
cu alte tâlcuri în tăcerea ta.
Plăcerile ca luntrile vopsite
și-au șters de ape botul lor rotund,
iar clipa amintirii fericite
e doar o scoică de sidef pe prund.
Să nu-ţi faci chip cioplit din amintire
și nici la jaruri vechi să nu adăști.
[...]
Desprinde luntrea de la țărm și du-te.
Precum se pierd în ceruri meteori,
se stinge-n golful dragostei pierdute
amarul sfânt, gustat de-atâtea ori.
Lăsându-mă uitat, tu mă ucide
cu fiecare vâslă, ca pe furi.
O trestie de suferinţi lichide
să cânte-n deltă spumegând, la guri.
Dar sus, lângă izvoare vechi, sub stele,
cum nu dai jertfă unor zei străini,
să nu jertfești nimic absenței mele
și nici frumuseții ei să nu te-nchini.
Ci pierde-mă în casă, printre lucruri:
să putrezească bronzul vânzător.
Iar tu, neauzindu-l, să te bucuri
că-n pragul altei lumi chiar zeii mor.



Claudia Popescu, *Vioara*

Comunicare orală interactivă

1. Stabiliți figurile de stil din versurile: *„Consolatoare, o vopsea subțire / aplică gândurilor alte măști.”*
2. Citiți poemul și observați dacă are o anumită gradație către un punct culminant. Stabiliți etapele acestui *crescendo* liric.
3. Cine spune „eu” în această poezie, pe cine exprimă persoana I: pe un om oarecare, un bărbat îndrăgostit, sau pe un zeu din *„pragul altei lumi”*? Sesizați o ambiguitate din acest punct de vedere?
4. Cui se adresează îndemnurile patetice circumscrise persoanei a II-a? Prietenului văzut ca un *alter ego* al poetului? Iubirii absolute și / sau iubitei? Artei în genere și poeziei în special? Omului dăruit credinței?
5. Identificați tiparul biblic pe care este construit și dezvoltat poemul. Cum vă explicați utilizarea lui într-un poem al *„dragostei pierdute”*?
6. Încercați să explicați titlul poemului, definindu-i mai întâi termenii: *„elegie”* și rezonanța ei într-o *„gamă majoră”*.

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Scrisă în 1944, pe când Ştefan Aug. Doinaș avea douăzeci și doi de ani, *Elegie în gamă majoră* dezvăluie un poet deja format, matur, stăpân pe mijloacele sale și, încă de atunci, o voce distinctă a liricii noastre. Nota sa esențială este **gravitatea**: a temelor, a tonului liric, a ideilor. Fiecare cuvânt, fiecare sintagmă își au locul bine stabilit într-o construcție fără cusur din punct de vedere tehnic. S-ar putea face o paralelă cu *Inscripțiile* argheziene, concepute pe același ton al unei înțelepciuni semiimperative și cu o similară rezonanță sentențioasă a versurilor.

Poemul pornește de la a doua poruncă din **Decalogul biblic** și o dezvoltă într-un sens inedit, organizându-se pe linia de forță a acestei ambiguități: om sau zeu, un îndrăgostit obișnuit sau o forță transcendentă, pe care lumea niciodată nu o poate atinge. Există însă un om înzestrat cu puteri demiurgice, creatoare: acesta este **Artistul**, care își sublimează pasiunile pe măsură ce le trăiește, ridicându-se deasupra lor și contemplându-le astfel de la o distanță transfiguratoare. Despărțirea este dureroasă, dar pe ea se va construi o suprarealitate compensatoare. Experiența iubirii, *„amarul sfânt, gustat de-atâtea ori”*, este o treaptă către marea creație, o combustie necesară, care precedă ridicarea Erosului la puterea Ideii.

În general, poezia lui Ştefan Aug. Doinaș, prin impecabila ei organizare, prin arierplanul simbolic și haloul livresc, oferă sentimentelor un **cadru înalt de manifestare.** Este o solemnitate care împiedică exteriorizările pătimașe, violente, orchestrându-le și dându-le astfel un sens aproape muzical. **Retorica** învelește ca o plasă fină emoțiile primare și gesturile brutale, onomatopeele și interjecțiile firești, lăsând să răzbată prin ochiurile ei versuri perfect proporționate, nici mai lungi, nici mai scurte decât o cere tiparul asumat, strâns înlănțuite într-o **demonstrație** ușor de urmărit. Al treisprezecelea vers îl reia, cu modificări, pe primul (*„Să nu-ți faci ție chip cioplit din mine”*, *„Să nu-ți faci chip cioplit din amintire”*), sugerând astfel o gradație, o sporire a tensiunii după

▶▶▶

un virtuoz al expresivității formale. Şi expresionistul L. Blaga scrie o poezie de concepție, dar într-un limbaj frenetic, de un imagism violent, dovedindu-se un spirit dionisiac.

Dacă suprarealiștii prețuiesc confesiunea pură, ignorând orice reguli compoziționale sau prozodice, neoclasicii preferă **solemnitatea fondului și rigoarea formei lirice**: *„Tonul este totdeauna grav, ideile au un piedestal și, în spațiul poemului, metaforele sunt aranjate geometric ca statuile într-un parc desenat de Le Nôtre”* (E. Simion, ***Scriitori români de azi,*** I). Poeții Cercului Literar de la Sibiu (Şt.Aug. Doinaș, Radu Stanca) se întorc către tradiție, resuscitează *balada cultă*, dar o înnoiesc atât în conținut (transformând-o într-o creație de idei), păstrându-i un nucleu epic, cât și forma adecvată lirismului reflexiv.

Chiar atunci când exprimă pasiunea ori suferința în dragoste, Doinaș se autocenzurează și rămâne *„un liric cu simțurile supravegheate”* (E. Simion, *op.cit.*). Și amintirea unei iubiri pierdute (din *Elegie în gamă majoră*) este abstract, discret evocată. Tendința este de a defini simbolurile mai mult decât a le sugera. În centrul creației lirice, stau noțiunile-simboluri: *Ideea*, *Locul*, *Cuvântul*, *Spiritul*, *Frumusețea*, *Adâncul lumii* etc. **Poet al simetriei**, Doinaș își grupează poemele, după **o cronologie a formelor**, în cicluri tematice (în ediția de *Versuri* din 1972). Apolinic prin temperanța clasică, pasiunea rațională, discreția confesiunii, prin tonul măsurat, patetic cu reticență, solemn și aulic, Şt.Aug. Doinaș pare mereu că oficiază un **ritual sacramental**: *„Lirismul lui este, în esență, statuar și arată o mare voință de perfecțiune formală”* (E. Simion, *op.cit.*).

Inversiunea
Figură de construcţie

● Din fr. **inversion**.

Este figura de stil care constă în schimbarea ordinii obişnuite a cuvintelor într-un vers sau într-o propoziţie, cu scopul ca accentul stilistic să cadă numai asupra unora dintre ele. Cea mai frecventă inversiune constă în antepunerea epitetului, pentru a evidenţia însuşirea pe care acesta o exprimă. Exemplu: *„Un nor cu muntele vecin / Plutea-ntr-acest* ***imens*** *senin..."* (G. Coşbuc)

Comparaţia
Figură de semnificaţie

● Din lat. **comparatio**, **comparare** — „a împerechea".

Constă în punerea în paralel a doi termeni, pe baza unor asemănări concrete sau abstracte, pentru a evidenţia caracteristicile unuia dintre ei. Se combină, adesea, cu personificarea şi metafora. Elementele asemănătoare trebuie să fie neobişnuite şi surprinzătoare, ca să asigure noutatea şi puterea sugestivă a comparaţiei. Exemplu: *„****Anii*** *tăi* ***se par ca clipe / Clipe*** *dulci* ***se par ca veacuri.***" (M. Eminescu)

Bibliografie

- Ovid S. Crohmălniceanu, Klaus Heitmann, ***Cercul Literar de la Sibiu şi influenţa catalitică a culturii germane***, Editura Universalia, Bucureşti, 2000.
- Virgil Nemoianu, ***Surâsul abundenţei. Cunoaştere lirică şi modele ideologice la Ştefan Aug. Doinaş***, Editura Eminescu, Bucureşti, 1994.
- Vladimir Streinu, ***Pagini de critică literară***, vol. III, Editura Minerva, Bucureşti, 1974.

acumularea de elemente şi imagini din prima parte a poemului. Ultimele două versuri vor fi şi cele mai dramatice: *„Iar tu, neauzindu-l, să te bucuri / că-n pragul altei lumi chiar zeii mor"*. Interesant (şi definitoriu pentru lirica lui Ştefan Aug. Doinaş) este însă faptul că **dramaticul, tragicul chiar îşi pierd — prin literaturizare — contururile tăioase**; impresionează estetic, nu afectiv, se adresează mai degrabă minţii decât sufletului cititorului. Aşa cum scria G. Călinescu în *Sensul clasicismului*, la artistul clasic, *„imaginile concrete vorbesc direct minţii"*. Suferinţele sunt *„stilizate"*, violenţa sentimentului se temperează în vers, pasiunea trecută este contemplată cu un ochi vag melancolic şi îngăduitor: *„săruturile îndelung schimbate / să-ţi înflorească azi altundeva, / cu alte cântece-n vecinătate, / cu alte tâlcuri în tăcerea ta"; „clipa amintirii fericite / e doar o scoică de sidef pe prund"; „consolatoare, o vopsea subţire / aplică gândurilor alte măşti"; „lăsându-mă uitat, tu mă ucide / cu fiecare vâslă, ca pe furi"*. Verbe exprimând acţiuni violente, ireversibile sau, în orice caz, „frustrante" *(a ucide, a muri, a putrezi, a pierde, a jertfi, a spumega)* apar destul de frecvent în această *Elegie în gamă majoră*, dar fără să-i tulbure în vreun fel **solemnitatea aproape ritualică,** liniştea hieratică din atmosfera purificată de zbucium a unei catedrale.

Orice pierdere în planul realului poate fi un câştig în planul creaţiei. Experienţa este numai materialul cu care artistul lucrează, iar autozidirea în temeliile propriei poezii este o condiţie necesară pentru ca aceasta să se înalţe spiritual. Artistul clasic intră în vâltoarea evenimentelor, după părerea lui G. Călinescu, având o schemă a universalului bine fixată; *„nu e absorbit de evenimente, nu e surprins de ele şi, în momentul chiar când le trăieşte, le contemplă cu un ochi străin, cu un «calm» propriu clasicului"*. Ideea este aprioric cunoscută, însă poetul trebuie să o figureze, să o facă vizibilă printr-o epică oricât de subţire, printr-o poveste oricât de esenţializată. Altor poeţi le este greu să iasă din concretul ca o pastă al propriei materii lirice, spre nişte semnificaţii care să o depăşească.

Dimpotrivă, Ştefan Aug. Doinaş, **poet cerebral, speculativ şi modelat de cultură,** creează „peisaje" în care suflul vital vine de undeva, din tărâmul Ideilor eterne postulate de filosofia platoniciană. Până şi sfâşietoarea **elegie** este, la el, *„în gamă majoră"*, căci Poetul, cu ochii larg deschişi către materia pe care o disciplinează riguros, ascultă de fapt, fascinat, minunata muzică a sferelor îndepărtate.

Exerciţii de reflecţie şi compoziţii

1. Urmăriţi tema creatorului într-o paralelă cu *Luceafărul* eminescian. Încercaţi să explicaţi de ce, în poemul lui Ştefan Aug. Doinaş, *„chiar zeii mor"*.
2. Identificaţi figurile de stil şi, observând ponderea lor în text, formulaţi, într-o scurtă compunere, o concluzie personală asupra acestei poezii.
3. Daţi un exemplu, din lecturile voastre, de poet aflat, ca formulă psihologică şi de creaţie, la antipodul lui Ştefan Aug. Doinaş. Argumentaţi.
4. Scrieţi o paralelă critică în care să faceţi distincţia între un poet clasic şi unul romantic. Încadraţi-l pe Ştefan Aug. Doinaş într-una dintre cele două categorii, cu argumentele estetice de rigoare.

STUDIU DE CAZ

Realismul socialist — literatura aservită ideologiei comuniste

● **Citiți fragmentele „poetice" de mai jos și argumentați (i)relevanța lor literară. Selectați din sintezele critice realizate de Eugen Negrici (*Literatura română sub comunism. Poezia*) și de Ana Selejan (*Trădarea intelectualilor*) și alte exemple de versificări realist-socialiste.**

Partidul — trup din trupul țării,
Partidul — suflet arzător,
Stegar al faptei și-al visării,
Deschide drum spre largul zării
Poporului — stăpânitor!

Luptând l-a făurit poporul,
știuți și neștiuți eroi…
În el e freamătul, e zborul.
Trecutul viu și viitorul
și tot ce e mai bun în noi! […]

Socialism — așa se cheamă
Această zi de neuitat!
Să sune trâmbițe de-aramă,
Poporu-i domn adevărat!

(Dan Deșliu, ***Partidului slavă!***)

Drag tovarăș Stalin
Îți trimit un cojocel.
Nu-l lucrai numai cu fir,
gândul îl pusei în el.

Firul negru îl cusui
să nu uit prin ce trecui.
Stele roșii am brodat,
firu-n opt, rotund, bogat,
stelele de la Cremlin,
viața fără de stăpân. […]

Cojocelul n-o să fie oare mic
pentru sufletu-ți de voinic?
Drag tovarășe Staline,
mult aș vrea să-ți vină bine!

(Sanda Movilă, ***Îți trimit un cojocel***)

[…] În același timp însă-n castel
Lume multă, seara, se adună,
Căci instructorul cunoaște el
Cum se poate face treabă bună.

Le citește multe la țărani,
Iară ei ascultă și învață.
Și în ciuda celor bogătani,
Crește, luminoasă, noua viață.

Ba se duce la țărani pe-acasă,
Le vorbește cald, înălțător,
Le arată calea luminoasă,
Tot mai larg deschisă-n viitor.

Și-l ascultă țărănimea toată
Și, în rânduri dese-n juru-i vin,
Iar eu cu struna avântată
Versuri de cinstire îi închin.

(A.E. Baconsky, ***La frasinii de la răscruce***)

Proletcultismul și realismul socialist

Cu toate că pentru mulți comentatori *proletcultismul* și *realismul socialist* sunt două sinonime, definind același fenomen de aservire a literaturii și a celorlalte arte ideologiei comuniste, cele două concepte nu sunt echivalente. ***Proletcultismul*** (termen preluat după *Proletarskaia kultura*, organizație înființată în Uniunea Sovietică) a propus crearea unei culturi proletare, opuse celei „vechi", specifice regimului burghezo-moșieresc. Acesta a caracterizat arta din U.R.S.S. în primii ani de după Revoluția din octombrie 1917 și a fost influențat de curentele avangardiste puternice în acea perioadă. În schimb, ***realismul socialist***, impunând *„zugrăvirea realității în dezvoltarea ei revoluționară"*, a echivalat cu exercitarea unui control ideologic absolut și discreționar asupra scriitorilor, obligați să utilizeze, în cărțile lor, numai anumite teme, clișee de judecată și formulări stereotipe. Cultul personalității lui Stalin, măreața construcție socialistă, uneltirile capitaliștilor sunt asemenea poncife care aparțin ariei maculaturii propagandistice. Dacă într-un text proletcultist mai pot fi găsite unele reflexe de artă autentică, în creațiile realist-socialiste asemenea descoperiri sunt excluse.

Referințe critice

*„Poezia lui trece prin mai multe cercuri și suportă rupturile, metamorfozele pe care le-au cunoscut aproape toți poeții importanți după război. A.E. Baconsky a trăit în felul lui această evoluție determinată de circumstanțele istoriei. A început prin a povesti în versuri aspecte ale luptei de clasă la țară (**Poezii,** 1950) și a scris balade precum **Balada despre barta Iosif și ostaticii săi**, pamflete antirăzboinice, poeme ocazionale în cel mai zglobiu stil proletcultist. Au devenit celebre versurile lui despre ascuțirea permanentă a luptei de clasă și despre uneltirea diabolică a chiaburilor (în balada **La frasinii de la răscruce** din volumul **Poezii**) [...]. S-a bănuit că în aceste voioase platitudini ar fi ascunsă o ironie, că poetul folosește dinadins teribilele clișee pentru a compromite speța poeziei triumfaliste, înfloritoare și de mare reputație în obsedantul deceniu [...]. S-ar putea, repet, ca în spatele acestor poeme în cel mai de jos stil proletcultist să fie o ironie de poet dezgustat de insanitățile genului, dar sunt alte poeme în care râsul subțire nu se simte deloc, sunt grave și simpliste, anecdotice, pe scurt dezolante."*

Eugen Simion, ***Scriitori români de azi,*** III, 1984

„Și-n propriul meu cântec îmi caut adăpost”

Anatol Emilian Baconsky

Coordonate ale vieţii şi operei

Născut la Cofa (județul Hotin), ca fiu mai mare al preotului Eftimie Baconsky, Anatol își petrece copilăria în satul natal și la Dreptcăuți, pe malul Prutului, în apropiere de Miorcanii lui Ion Pillat. În aceeași localitate urmează școala primară, iar cursurile liceale — la Chișinău și la Râmnicu-Vâlcea. După timidele încercări literare în „Mugurel”, revista Liceului „Alecu Russo” din Chișinău, adevăratul său debut are loc la Cluj, în 1945, cu un eseu (în ziarul „Tribuna nouă”). Ca student al Facultății de Drept din Cluj, își completează pregătirea culturală audiind și cursurile de estetică și filosofie susținute de Lucian Blaga. 1950 este anul debutului său în volum, când publică ***Poezii***, îmbinând creația literară cu publicistica și conducând „Almanahul literar”, trasformat ulterior în revista de prestigiu „Steaua”. În paginile acesteia semnează un

▶▶▶

Fluxul memoriei

I

Din câte se-ntâmplară nu pot să uit nimic,
Chiar dacă ochiul palid al lunii mă îmbie;
Ca arborii din iarna cețoasă mă ridic
Şi-mi scutur amintirea — zăpada mea târzie.

II

Cu zbor de păsări, anii se reîntorc din zare,
Îi recunosc — și totuși ce mulți sunt anii mei,
Sau poate că sunt anii pierduți de fiecare,
Care-mi apar în preajmă, obositori și grei...
Eu nu gonesc pe nimeni, ci-mi clatin umbra doar
Şi-ascult, ascult o voce din timp care-mi tot spune
Că anii mei cu fructul lor amar,
Au ars pe câmpuri goale și s-au făcut cărbune.
Au fost incendii, sânge, — și dacă azi mai sunt,
E că sub cerul țării ursit am fost să stărui
Şi să colind pe drumuri și să trezesc, cântând,
Mareea amintirii spre țărmul fiecărui.

III

Timpul nu-i nimeni să-l poată învia,
Chiar dacă-mi vine poate să strig în gura mare:
— Ani rătăciți, eu nu v-am trăit!
Prin viața mea
Parca-ți trecut odată ca ploile cu soare.
Ieșiți din ceața mării pustii — ieșiți din ceață
Ca niște porturi albe din Sudul însorit!
Ieșiți din ceață, nu v-am trăit, ieșiți din ceață,
Ani rătăciți!
Dar anii s-au stins, s-au risipit,
S-au dus cu glasul frunzei, cu apele, cu iarba...
Aceste păsări sure sunt numai amintiri —
În pieptul toamnei, codrul roșcat își lasă barba
Şi semne-mi fac din zare mestecenii subțiri.

IV

Dar strigătul rămâne înăbușit în piept.
Nu chem pe nimeni — toate așa au fost să fie —
Nu mi-a fost scris să caut, să cer și să aștept
Şi, oricât de mare-i, timpul nu mi-e icoană mie.

V

Ard gândurile-n febra acestor amintiri,
Şi-n piept acum zvâcneşte-o vârstă nouă.
Stau ca un paratrăsnet pe marile clădiri,
Spre fulgerele nopţii cu braţele-amândouă.
Stau şi rostesc din când în când târziu:
— Oraşe mari şi câmpuri tăcute, noapte bună!
S-a desfrunzit copacul mare al-nopţii,
Frunze de aur — stelele
Dorm legănându-se lin
Pe faţa lucie
A marilor lacuri vulcanice.

VI

Din câte se-ntâmplară nu pot să uit nimic —
Dar drumul duce poate departe înainte.
Păsări de miazăzi, cu voi despic
Şi eu văzduhul.
Iată, nu-mi mai aduc aminte.
Dormiţi în suflet, glasuri de demult,
Imagini dureroase, dormiţi ca-n templul mării
Epavele de fosfor.
Nu vreau să vă ascult,
Sus pe covertă-mi place s-ascult corăbierii.
Dormiţi în suflet, amintiri,
Cum dorm în scoici marine furtuni şi naufragii —
Tu, vânt de primăvară ce-n pieptul meu respiri,
Adu-mi din codri frunza ce stăpâneşte fagii,
Adu-mi albastrul clopot al apelor ce cresc
Şi şoaptele din ierburi şi tremurul luminii,
Şi-apoi cândva-ntr-o noapte neştiută
Dă-mi somnul alb pe care-l poartă crinii.

Comunicare orală interactivă

1. Lecturaţi poemul *Către cititor,* care deschide volumul *Fluxul memoriei,* şi interpretaţi-l ca pe o artă poetică implicită.
2. Citiţi şi interpretaţi, pe grupe de lucru, alte poeme din cuprinsul volumului antologic (*Rugă tăcută*, *Ploaie de noapte*, *Unde s-au dus cuvintele?*, *Imn către nelinişte*), identificând temele comune acestora şi relevante, totodată, pentru întreaga creaţie poetică a scriitorului.

Argumentaţie. Problematizare. Conexiuni

După debutul adolescentin din „Mugurel”, revista Liceului „Alecu Russo” din Chişinău, de la întâiul şi nesemnificativul volum de *Poezii* (din 1950) până la excepţionala creaţie lirică intitulată *Corabia lui Sebastian* (publicată postum, în 1978), A. E. Baconsky a parcurs un itinerar spiritual şi valoric sinuos, decantând impurităţile amplu eseu, prima încercare de reconsiderare estetică a poeziei lui G. Bacovia.

1957 este anul în care lirica baconskyană îşi afirmă originalitatea prin volumul ***Dincolo de iarnă***. Pregnanţa stilului său artistic este asigurată de apariţia, la sfârşitul aceluiaşi an, a ***Fluxului memoriei***. În 1961, realizează o primă selecţie din creaţia lirică anterioară sub titlul ***Versuri***. Publicistul împătimit iniţiază, în „Contemporanul”, ciclul de eseuri ***Meridiane***, în care va comenta, timp de trei ani, aspecte esenţiale ale vieţii literare universale din secolul al XX-lea. Om de cultură şi excelent traducător, A.E. Baconsky dă la iveală o antologie numită ***Poeţi şi poezie***, în care asociază grupajului de versuri selectate şi prezentări ale scriitorilor universali în maniera portretului-eseu: din creaţia poeţilor clasici coreeni, a lui Salvatore Quasimodo, Artur Lundkvist etc. Pe baza acestora şi a unei suite de emisiuni radiofonice („Meridiane lirice”, susţinute aproape doi ani), va alcătui, în 1968, ***Panorama poeziei universale contemporane***. Anii 1967 şi 1969 înseamnă pentru artist o amplă selecţie (cu poeme inedite) din volumul ***Fluxul memoriei***, povestirile reunite sub titlul ***Echinoxul nebunilor*** şi volumul de versuri ***Cadavre în vid***, care, laolaltă, îl consacră drept un poet şi prozator de marcă. Poetul A. E. Baconsky prefaţează, cu fina competenţă a unui amator de pictură, albumele cu reproduceri după tablourile lui Dumitru Ghiaţă, Ion Ţuculescu şi Botticelli (ultimul apărut şi în versiune engleză). La 4 martie 1977, scriitorul şi soţia sa îşi pierd viaţa, din cauza cutremurului devastator, alături de alţi scriitori, în memoria cărora Uniunea Scriitorilor a editat volumul ***9 pentru eternitate***. Postum, în 1978, Editura Cartea Românească îi publică volumul ***Corabia lui Sebastian***,

comparabil, *„cel puțin pe plan european, cu ceea ce s-a scris mai bun în această a doua parte a veacului nostru”* (al XX-lea, n.ns.), apreciere tranșantă aparținând lui Dinu Flămând (***Triunghiul baconskyan*** din volumul ***Intimitatea textului***).

Un portret exact și comprehensiv al scriitorului, traducătorului și al comentatorului vieții literare universale și naționale întreprinde comilitonul (tovarășul de idei) său, Ștefan Aug. Doinaș, în ***Lectura poeziei urmată de Tragic și demonic***: *„De ani de zile, acest scriitor sobru și elegant, care-și apropia mereu noi domenii de manifestare literară, se impusese conștiinței noastre ca posesor, înainte de orice, al unui stil — mai evident ca toate — al scrisului său. Ceea ce dădea acestui stil o pecete și o greutate aparte era acumularea formativă care stătea la baza personalității sale: o conștiință ardentă, cucerită poate cam târziu, dar, ca în toate cazurile de convertire autentică, înzestrată cu două nobile virtuți — fervoarea și intransigența; o cultură poetică, mai întâi vastă, apoi treptat adâncită, sprijinită pe acea pătrundere a fenomenului liric pe care ți-o poate da numai exercițiul,*

Mariana Petrașcu, *Interior fantastic* (fragment)

momentelor istorice traversate și construind figura geometrică a artei sale literare circumscrise între **fervoare** și **intransigență** (conform portretului făcut artistului de către Ștefan Aug. Doinaș). Volumul antologic din 1967, *Fluxul memoriei*, preluând titulatura celui publicat cu un deceniu înainte și care i-a furnizat, în mod precumpănitor, substanța și orientarea lirică, l-a impus pe autorul său în conștiința critică și publică. Criticul Mircea Braga (în studiu introductiv *A.E. Baconsky sau imnul către neliniștea creatoare* la volumul *Fluxul memoriei,* 1987) a decelat **patru etape** în evoluția scrisului acestui poet contemporan menținut, pe nedrept, într-un con de umbră în raport cu originalitatea evidentă a artei sale literare: **prima etapă** (din vremea studenției la Cluj) a stat sub semnul **influenței suprarealismului**, de care s-a disociat ulterior, scriitorul în formare reținând numai *„refuzul oricărui canon îmbătrânit* [...] *și setea neîmblânzită de noi orizonturi”*; **a doua etapă** (1950-1956, plasată între *Poezii* și *Două poeme*) a fost și cea mai contestată, purtând amprenta epocii staliniste și rezumându-se la prozaisme, clișee și lozinci versificate în stilul platitudinilor epocii; cu volumul *Dincolo de iarnă* (1957) începe a **treia etapă**, una hotărâtoare, nu scutită de reminiscențe ale versificației proletcultiste, dar marcând ieșirea poetului din *„iarna”* spiritului și a obnubilării (întunecării) conștiinței de sine. Dezavuând experimentul suprarealist, A.E. Baconsky îi redescoperă pe romantici și pe simboliști, comunicând — prin intermediul unor peisaje abia conturate (ca în tehnica impresionistă) — stări de suflet melancolizate. El creează o poezie de atmosferă elegiacă prin tonul ei confesiv și prin muzicalitatea rafinat-discretă a versurilor. Din variata gamă a sentimentelor și a trăirilor intime se hrănește liric și *Fluxul memoriei*, volum ce **spiritualizează emoția**, o transformă în obiect destinat contemplației (efuziunii cenzurate în plan intelectual), estetizând-o. Stările de spirit sunt programatic sublimate artistic, poetul se distanțează de ceea ce a trăit și caută rama în aur filigranat a expresiei celei mai potrivite, **scrisul** lui devenind voit *„calofil”* (înfrumusețat) și **estetizant**: *„Nu judecăm bine poezia,* avertizează criticul E. Simion, *dacă nu înțelegem atitudinea estetică implicată în această programatică solitudine. Baconsky este, în fond, un **estet al melancoliei**”* (s.ns.). Între volumele *Cadavre în vid* (1969) și *Corabia lui Sebastian* (pe cel de-al doilea nemaiapucând să-l vadă tipărit), se desfășoară cea de-**a patra perioadă** artistică și cea mai consistentă sub raport valoric din creația literară a scriitorului. Apreciem că între ultimele două etape creatoare nu este o fractură, ci o relație de complementaritate, asociind estetismul anilor 1960-1967 cu **fiorul tragic existențial și liric** al perioadei 1969-1977.

Volumul *Fluxul memoriei* îl conduce pe cititor într-un univers al antinomiilor esențiale, poetul mărturisindu-și incertitudinile, ocolișurile, limitele inevitabile și sfâșierea dintre *„cel care umblă prin aer”* (omul de spirit) și cel ce se încăpățânează *„să frământe țărâna”* (insul ancorat în realitate), ipostaze reunite adesea și în același eu contradictoriu. **Neliniștea ontologică** îl caracterizează permanent pe Baconsky, poetul care vorbește despre *„o boală stranie căreia nimeni / nu-i știe leacul”* (*Dispariție lentă*). Simptomatologia lirică înregistrează tensiunile febrei, nesfârșitele căutări, imaginile reale prelungite în proiecții onirice, impulsurile obscure, oboseala latentă din lucruri și ființe; etern neliniștit, poetul sondează zonele neștiute din univers și din spiritul uman, mărturisind: *„Eu merg tăcut prin somnul tuturor”* (*Ploaie de noapte*). Manifestul acestei adânci neliniști — înțelese și ca un atribut al artistului, care o convertește în creație — este poemul intitulat chiar *Imn către neliniște*, făcând elogiul stării de spirit asociate unei divinități tutelare, ca în imnurile păgâne consacratoare. Inchietudinea (neliniștea) permanentizată a omului și a poetului provin mai ales din confruntarea cu timpul trecut

în *„fluxul memoriei”* și prelungit în efecte dureroase: *„Din câte se-ntâmplară nu pot să uit nimic...”* Versul laitmotiv al poeziei ce dă titlul volumului din 1967 dezvăluie amintirile de neșters dintr-o **memorie vulnerată** (rănită), pe care sufletul nu le-a cicatrizat, însă *„zăpada târzie”* a depărtării temporale le-a purificat. Anotimpurile și vârstele umane sunt expresia unor implacabile înfrângeri, înregistrate fie sub forma unor *„ani obositori și grei”*, fie sub forma anilor care au marcat *„incendii”* existențiale. Chiar în aflarea sinelui, poetul recunoaște o întârziere care îl macină. Procesualitatea are sens unic pentru om, continua avansare presupunând și reducerea compensatorie a duratei vieții. *„Sărutul timpului”* este mortal și conduce la *„amorțirea”* amintirilor și la instalarea egalei uitări pentru toți. Distrugerea ființei în timp inculcă materiei înseși un sens al destrămării și al finitudinii (al încheierii), încât totul încremenește într-o „natură statică”. Poetul are sentimentul frustrant că n-a trăit, ci că **a fost trăit** printr-un abuz al unui **timp istoric scurs fără semnificații**. Adevăratul timp valorizant a trecut străin pe lângă el, *„icoană”* (adică simplă ramă neînsuflețită) a unui destin alienat de însăși ființa căreia i-a fost menit. Amintirile neadormite ale poetului sunt comune cu ale celorlalți, într-o *„maree”* continuă a suferinței treze.

Nu doar sentimentul destrămării prin curgerea timpului este sursa neliniștilor lui Baconsky. El își revendică în mod voluptuos o **ereditate încărcată**, apartenența la o lume obosită, apropiată de sfârșitul unui ciclu milenar. Însemnele unei predestinări sunt descifrate într-un trecut sondat în mod obsesiv, în rătăcirile lui de *„fiu risipitor”*, așa cum s-a autocaracterizat într-un volum din 1965. **Anaforele verbale** (*„dormiți”* și *„ieșiți”*), asociate amintirilor personalizate, relevă voința poetului de a migra dinspre Nordul înghețat al trecutului către *„Sudul însorit”* al prezentului și al revalorizării existenței. Instalat pe *„coverta”* altei vârste, el vrea să se elibereze de ceea ce a fost, privind drumul care se desfășoară înainte, alături de timonierul corăbiei vieții sale, care este însăși Arta. Natura îi oferă exemplul regenerării ei continue și Baconsky cere frunzei înverzite, limpezimii apelor, adierii vântului, *„șoaptelor din ierburile”* mișcătoare și *„tremurului luminii”* noi să-l însoțească într-o primăvară îndelung așteptată **a învierii sale întru spirit**. Artistul se vede înfrățit cu natura într-un elan regenerator și împlinind un destin al întoarcerii în sine, al **restituirii unei vocații creatoare** numai temporar amânate.

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Pornind de la autoportretul liric din poemul intitulat *Roua*: *„Am dormit noaptea în dealuri / și m-am trezit dimineața de tot. / De ce am plâns atât de mult încât / stau lacrimile revărsate-n ierburi?...”*, alcătuiți un referat despre sensurile tragicului în opera poetică a lui A.E. Baconsky. Realizați și portretul autorului într-un jurnal de lectură.
2. Analizați, într-o compoziție argumentativă, semnificațiile *„drumului”* în volumul *Fluxul memoriei*, însuși titlul acestuia identificând un itinerar spiritual prin labirintul nesfârșit al amintirilor omenești; mottoul compoziției voastre îl pot forma următoarele versuri emblematice: *„viața mea toată n-a fost / decât o răscruce de drumuri și creștetul meu / n-a purtat niciodată alt nimb / decât orizontul”* (*Drumuri în vânt*).

temerar și dăruit, al traducerilor de poezie; o discretă, dar tenace edificare de sine — morală și estetică — în care spiritul său pasionat, din adolescență, își câștigase, la maturitate, atributul purității, fără a pierde nimic din elanul generos al actului literar.”

Portret literar

Putem pune reținerea criticii literare pe seama omului incomod, mândru și sfidător, închis într-un cerc de prieteni, tăios și arogant în disputele din viața literară. Când îi citești poezia, rămâi uimit să descoperi, sub această armură, un spirit melancolic și un suflet aproape sentimental, tulburat de freamătul unei frunze, pierdut în reverii elegiace la trecerea prin aer a unei păsări. În viața literară postbelică, agitată și pestriță, Baconsky părea un aristocrat manierat și rece, având în gesturile lui studiate un aer de noblețe recent căpătată. Chipul avea o frumusețe romantică, iar eleganța lui vestimentară devenise celebră. Prelungea, într-o epocă proletariană, felul, specific secolului trecut, de a fi poet: unea în comportamentul lui neobișnuit extravaganța unui dandy cu melancolia profundă a unui artist de tip nervalian.

Eugen Simion,
Scriitori români de azi, III, 1984

Bibliografie

- Șt.Aug. Doinaș, ***Lectura poeziei urmată de Tragic și Demonic***, Editura Cartea Românească, București, 1980.
- Dinu Flămând, ***Intimitatea textului***, Editura Eminescu, București, 1985.
- Eugen Simion, ***Scriitori români de azi***, vol. III, Editura Cartea Românească, București, 1984.

„Până la urmă cuvintele/au trebuit să semene cu mine”

Nichita Stănescu

Poveste sentimentală

Pe urmă ne vedeam din ce în ce mai des.
Eu stăteam la o margine-a orei,
tu — la cealaltă,
ca două toarte de amforă.
Numai cuvintele zburau între noi,
înainte și înapoi.
Vârtejul lor putea fi aproape zărit,
și deodată,
îmi lăsam un genunchi,
iar cotul mi-l înfigeam în pământ,
numai ca să privesc iarba-nclinată
de căderea vreunui cuvânt,
ca pe sub laba unui leu alergând.
Cuvintele se roteau, se roteau între noi,
înainte și înapoi,
și cu cât te iubeam mai mult, cu atât
repetau, într-un vârtej aproape văzut,
structura materiei, de la-nceput.

Coordonate ale operei

O formă originală a poeziei de dragoste: *Cântecul* stănescian

Ca specie literară, **cântecul** (lat. *canticum*) este, în primul rând, o compoziție lirică în versuri, însoțită sau nu de melodie. Având un istoric bogat și înțelesuri multiple, acesta a ajuns să se identifice cu însăși poezia lirică, Octavian Goga vorbind astfel despre creația sa: *„Duceți cântecele mele / Și necazul meu cu ele…”*

În poezia românească, tradiția speciei este foarte veche, legată întâi de folclor, care îi atestă aproape toate variantele: **cântec bătrânesc**, **haiducesc**, **de nuntă**, **de jale**, **de dor**, **cântec de lume**. Adeziunea majorității poeților noștri la sonoritățile cântecului este impresionantă: Iancu Văcărescu, Anton Pann, Grigore Alexandrescu, Ion Heliade Rădulescu, Dimitrie Bolintineanu, Vasile

Comunicare orală interactivă

1. Identificați modul și timpul verbal cel mai frecvent utilizate în poem și formulați o concluzie pornind de la constatarea făcută.
2. De ce credeți că pronumele personal *„noi”* apare numai precedat de prepoziția *„între”*?
3. Comentați repetiția adverbelor antitetice *„înainte”* și *„înapoi”* într-o secvență unitară, formând un vers-lait motiv.
4. Analizați toate elementele de versificație și de prozodie, inclusiv tehnica ingambamentului, demonstrând originalitatea structurii poematice neomoderniste.

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Poemul *Poveste sentimentală*, din volumul *O viziune a sentimentelor*, nu este deloc *sentimental*, în sensul ușor lacrimogen al cuvântului, și nici măcar erotic, în sensul curent al termenului. În desfășurarea sa este implicată o **structură de adâncime**, pe care abia ultimele două versuri o fac vizibilă: „[cuvintele] *repetau, într-un vârtej aproape văzut, / structura materiei de la început*". În acord cu acest *„joc secund"* de semnificație, *„povestea sentimentală"* nu mai reprezintă o valoare în sine, un ideal spre care îndrăgostitul să tindă, sacrificând tot. Ea este, dimpotrivă, un punct de pornire, dacă nu chiar un pretext. În poezia erotică tradițională, notele elegiace sunt aproape obligatorii, căci dragostea fie a murit, fie îi este refuzată îndrăgostitului, fără nicio speranță. Aici însă, poemul începe brusc, de la o temperatură deja înaltă a relației erotice: *„Pe urmă ne vedeam din ce în ce mai des / Eu stăteam la o margine-a orei, / tu — la cealaltă, / ca două toarte de amforă."* Superba imagine alătură un *„eu"* și un *„tu"*, fără să-i contopească însă în combustia erotică, lăsându-i la o distanță semnificativă. Următoarele două versuri: *„Numai cuvintele zburau între noi, / înainte și înapoi"*, mențin această imagine a unui cuplu care este format mai degrabă din **doi poli**, între care există o tensiune benefică, un fluid cald, un zbor al cuvintelor. De fapt, **cuvintele** sunt adevăratele personaje ale *„poveștii"*, iar nu cei doi îndrăgostiți și **sentimentul** născut între ei. Începând cu versul al cincilea, *„povestea"* nu se mai concentrează asupra iubirii, ci asupra cuvintelor născute ori rostite din iubire: *„cuvintele zburau între noi"*, *„vârtejul lor putea fi aproape zărit"*, *„să privesc iarba-nclinată / de căderea vreunui cuvânt"*, *„cuvintele se roteau, se roteau între noi"* și *„repetau, într-un vârtej aproape văzut, / structura materiei, de la-nceput"*. **Zborul** și **vârtejul** cuvintelor, **rotirea** lor înaripată sunt imagini care se repetă în mod semnificativ, iar versurile 14-15 reiau, într-o formă ușor modificată, versurile 5-6 (*„Numai cuvintele zburau între noi, / înainte și înapoi"*; *„Cuvintele se roteau, se roteau între noi, / înainte și înapoi"*), după cum versul 17 (*„un vârtej aproape văzut"*) preia conținutul versului 7 (*„vârtejul lor putea fi aproape zărit"*).

Iată suficiente elemente pentru a formula o concluzie, un „tâlc" al poveștii de dragoste ce nu se mai lasă conținut de ea, depășind-o într-un plan mai înalt. Dragostea împărtășită naște o **energie** care face cuvintele nu doar să zboare, ci chiar să fie „aproape" văzute, adică „aproape" condensate, compacte, materializate. În timp ce, la alți poeți, dragostea împinge universul fizic într-un plan de umbră, făcându-l să se estompeze, în acest poem al lui Nichita Stănescu, **dragostea naște limbajul propriu**, *„vârtejul aproape văzut"* al cuvintelor, și acestea, brusc și tulburător materializate, refac structura materiei, recreează — în analogie cu Logosul divin — lumea *„de la început"*. Sentimentul devine verb, iar verbul se materializează. Această *„poveste sentimentală"* a lui Nichita Stănescu este, așadar, o **viziune**, o mică și splendidă **cosmogonie** de tinerețe.

G.D. Mirea, *Vârful cu dor* (fragment)

Alecsandri, Mihai Eminescu, Alexandru Macedonski, George Coșbuc, Șt.O. Iosif, Octavian Goga, Tudor Arghezi, Zaharia Stancu, Nichita Stănescu etc., unii dintre ei introducând termenul în titulatura unor cicluri tematice sau a unor volume de versuri (George Coșbuc, ***Cântece de vitejie***, Octavian Goga, ***Cântece fără țară***, Ștefan Bănulescu, ***Cântece de câmpie***, Tudor Arghezi, ***Șapte cântece cu gura-nchisă***).

Nichita Stănescu este fascinat de simplitatea melodică și simbolică a cuvântului, zeci de poeme purtându-l în fruntea lor, îndeosebi cele sentimentale: ***Cântec de dragoste la marginea mării***, ***Cântec de iarnă***, ***Cântec despre adolescența eroului***, ***Cântec fără răspuns***, ***Cântec (Despărțirea de o vârstă)***, ***Cântec (Ficțiunile adolescenței)***, ***Cântec de dimineață***, ***Trist cântec de dragoste*** etc.

Exemplificăm viziunea atât de particulară a celui mai valoros poet contemporan cu un ***Cântec*** din volumul ***Dreptul la timp*** (1965): *„Tu ai un fel de paradis al tău în care nu se spun cuvinte. / Uneori se mișcă dintr-un braț / și câteva frunze îți cad înainte. / Cu ovalul feței se stă înclinat / spre o lumină venind dintr-o parte / cu mult galben în ea și multă lene, / cu trambuline pentru săritorii de moarte. / Tu ai un fel al tău senin / de-a ridica orașele ca norii, / și de-a muta secundele mereu / pe marginea de Sud a orei, / când aerul devine mov și rece / și harta serii fără margini, / și-abia mai pot rămâne-n viață / mai respirând cu ochii lungi, imagini."*

Poetul cu cel mai mare dar de a corporaliza abstracțiile definește **extazul stării de a contempla**. Rolul asumat este acela de pictor-poet învăluind cu ochii artistului modelul ideal. În *„paradisul"* unui sentiment trăit plenar, privirea extatică recepteză și comunică totul, iar cuvintele ajung de prisos.

Interesante sunt formele de reflexiv impersonal *(„se mișcă", „se stă")*, care dau impresia că verbele nu au subiect gramatical, acțiunile lor părând împlinite de o forță ce rămâne misterioasă: nu știm cine sau ce produce deplasarea *„brațului"* feminin, dar mișcarea lui este atât de grațioasă, încât primește omagiul frunzelor. Chipul ei răspândește o lumină divină, a cărei sursă își păstrează taina și o face de nestins, ca în portretele lui Leonardo da Vinci. Femeia cu puteri de zeiță împrumută lucrurilor prozaice o aură de poeticitate, desprinde elementele grele, materiale (precum *„orașele"*) și le rarefiază zgomotele, făcându-le imponderabile, *„ca norii"*. Pe durata unui sentiment împărtășit, ceasul arată mereu o direcție unică, ora solară, când momentul înserării se *„dezmărginește"*. Cel care are șansa să contemple *„ovalul"* perfect al *„feței"* iubirii nu mai *„respiră"* aer, ci o imagine de nesters, imprimată pe retina sufletului.

Lirica de dragoste a lui Nichita Stănescu are trei mărci stilistice: a *„viziunii"*, a *„jocului"* și a simbolurilor ascensionale. Viziunea înseamnă a vedea desfășurarea aproape spațială (într-o ***Viziune a sentimentelor***) și temporală (în ***Dreptul la timp***) a trăirilor umane. Chiar elementele imponderabile (sentimentele) pot primi corporalitate poetică. Dragostea este scoasă din zodia gravității și așezată sub semnul jocului, al ludicului exprimat în **forme parodice** (volumul ***În dulcele stil clasic***). Poetul modern investighează dintr-o perspectivă nouă **limitele poeticității tradiționale** și face dovada revigorării *„stilului clasic"* al romanței, baladei, cântecului de lume, al madrigalului etc.

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Ce semnificație atribuiți secvenței lirice *„la o margine-a orei"*? Care este planul temporal al poemului în raport cu acela existențial?
2. Analizați versurile 8-13, identificând figurile de stil utilizate și justificați rolul acestui fragment, de o expresivitate sporită, în economia poemului.
3. De ce credeți că apar atât de multe predicate în textul liric? Frecvența predicatelor dinamizează *„povestea sentimentală"*? Argumentați.
4. Corelați, într-un referat, sensurile Logosului și ale Erosului în viziunea poetică a lui Nichita Stănescu.

Către Galateea

Îți știu toate timpurile, toate mișcările, toate parfumurile
și umbra ta, și tăcerile tale, și sânul tău
ce cutremur au și ce culoare anume,
și mersul tău, și melancolia ta, și inelul tău, și secunda
și nu mai am răbdare și genunchiul mi-l pun în pietre
și mă rog de tine,
naște-mă.

Știu tot ce e mai departe de tine,
atât de departe, încât nu mai există aproape —
după-amiaza, după-orizontul, dincolo-de-marea...
și tot ce e dincolo de ele,
și atât de departe, încât nu mai are niciun nume.
De aceea-mi îndoi genunchiul și-l pun
pe genunchiul pietrelor, care-l îngână.
Și mă rog de tine,
naște-mă.

Știu tot ceea ce tu nu știi niciodată, din tine,
bătaia inimii care urmează bătăii ce-o auzi,
sfârșitul cuvântului a cărui primă silabă tocmai o spui,
copacii — umbre de lemn ale vinelor tale,
râurile — mișcătoare umbre ale sângelui tău,
și pietrele, pietrele — umbre de piatră
ale genunchiului meu,
pe care mi-l plec în fața ta și mă rog de tine,
naște-mă. Naște-mă.

Comunicare orală interactivă

1. Stabiliţi procedeele retorice prin care poetul realizează un crescendo către un punct liric culminant. Cine este Galateea: iubita, arta, fecunditatea?
2. Cum vă explicaţi că, la un poet modernist precum Nichita Stănescu, tiparul retoric este atât de vizibil şi chiar „ostentativ"?
3. Este acest poem un monolog sau un dialog? Argumentaţi pro sau contra.

Argumentaţie. Problematizare. Conexiuni

Poezia *Către Galateea*, din volumul *Dreptul la timp*, orientează încă din titlu aşteptările cititorului către **planul poveştii mitice**, din care este preluat cunoscutul personaj feminin. De fapt, până să fie un personaj, o fiinţă, Galateea fusese o minunată statuie de fildeş, de care propriul creator, Pygmalion, se îndrăgostise. **Tema creaţiei** şi **tema dragostei** se împletesc, deci, în acest mit şi trec, legate în acelaşi fel, şi în poemul lui Nichita Stănescu.

Poezia începe *ex abrupto*, într-un mod caracteristic poetului, şi se dezvoltă apoi pe un tipar reluat, la o intensitate tot mai înaltă, în cele trei strofe. În primul vers al fiecărei strofe, apare predicatul *„ştiu"*, de care se leagă, în cascadă, numeroase şi variate complemente şi completive directe, introduse — ca o marcă suplimentară a omniscienţei eului liric — prin adjectivul nehotărât *„tot"* / *„toate"* (*„Îţi ştiu toate timpurile, toate mişcările, toate parfumurile"; „Ştiu tot ce e mai departe de tine* / [...] *şi tot ce e dincolo de ele"; „Ştiu tot ceea ce tu nu ştii niciodată, din tine"*). Pe un tipar vizibil „construit", poemul desfăşoară larg o retorică bine studiată a **anticipării omnisciente**: eul liric cunoaşte nu doar toate atributele celei căreia i se adresează, ci şi *„bătaia inimii care urmează bătaia ce-o auzi"* şi *„sfârşitul cuvântului a cărui primă silabă tocmai o spui"*. El este un creator fără majuscula divină, un mic demiurg aflat cu câţiva paşi înaintea acelora posibili — într-un viitor încă incert — ai creaturii încă neînsufleţite, pe cale de a primi sămânţa vieţii; şi e firesc să fie aşa, căci ea iese din proiectul lui, dintr-o omniscienţă şi o omnipotenţă figurate în tulburătoare imagini ale **cuprinderii**: *„Ştiu tot ce e mai departe de tine, / atât de departe, încât nu mai există aproape — / după-amiaza, după-orizontul, dincolo-de-marea... / şi tot ce e dincolo de ele, / şi atât de departe, încât nu mai are nici un nume."* Un gest curios al demiurgului răstoarnă, însă, spectaculos acest raport de forţe (care este, de fapt, un raport al întâietăţii creatorului faţă de creaţia sa); el este înfăţişat de trei ori în cele trei strofe care debutează cu marcarea omniscienţei sale, **îngenunchind** în faţa sculpturii lui, **pe pietre**: *„şi nu mai am răbdare şi genunchiul mi-l pun în pietre"* (strofa I); *„De aceea-mi îndoi genunchiul şi-l pun / pe genunchiul pietrelor, care-l îngână"* (strofa a II-a); *„şi pietrele, pietrele — umbre de piatră / ale genunchiului meu, / pe care mi-l plec în faţa ta"* (strofa a III-a). Poate că Galateea din poemul lui Nichita Stănescu este o sculptură din piatră, nu din fildeş, ca în mitul antic — altfel se explică mai greu insistenţa poetului în crearea acestui cadru pietrificat al îngenuncherii simbolice. Sau poate că această îngenunchere pe rocile tăioase dă

Fascinaţia limbajului atotcuprinzător

Orice mare poet este, pentru timpul în care trăieşte şi dincolo de timp (în eternitatea ce răsplăteşte un produs cultural fundamental pentru o literatură), **un întemeietor de limbaj artistic**. Un asemenea model de exprimare poetică a devenit pentru literatura contemporană opera lirică realizată în treizeci de ani de activitate de către Nichita Stănescu, de la ***Argoticele*** scrise în studenţie până la ***Nodurile şi semnele*** decriptate de scriitor în matricea limbajului poetic în 1982, cu un an înaintea morţii sale. În vreme ce M. Eminescu căuta vocabula care *„exprimă adevărul"*, realizând pentru multe dintre poemele sale zeci de variante şi alcătuind un dicţionar propriu de rime rare, N. Stănescu bate în claviatura limbajului artistic pe toate tonurile, armonizând cuvintele cu **necuvintele**, recunoscând, în cele din urmă, deznădăjduit: *„E făcut să mă domine neîntregul"* (*Autoportret pe o frunză de toamnă*). Acest mare scriitor şaizecist, care stabileşte legături spirituale între M. Eminescu şi generaţia lui, compunând chiar versuri *„în dulcele stil clasic"* şi care anticipează prin spiritul său ludic postmodernismul generaţiei optzeciste, are o însuşire în plus faţă de predecesori şi urmaşi: mărturisind că a cunoscut pe cineva care nu simţea, ci *„vedea electricitatea"*, el se autodefineşte astfel:

Gustav Klimt, *Sărutul*

„Cineva m-a cunoscut pe mine, care ***vedeam cuvintele****”* (s.ns.). Așa cum oamenii trăiesc peripeții reale, Nichita Stănescu a trăit imaginar **aventurile limbajului liric**, actualizând și redimensionând virtuțile sale latente: *„Visez acel laser lingvistic / care să taie realitatea de dinainte, / care să topească și să străbată / prin aura lucrurilor”* (*Necuvinte*).

La un veac de literatură după Eminescu, N. Stănescu reinventează temele și limbajul poeziei, pe rând abordate în **registru stilistic argotic, sentimental, ludic, ironic sau în tonalități culturale clasice, romantice, moderniste,** demonstrând în toate manierele poetice o virtuozitate de maestru. Atunci când un stil cultural ori un registru artistic devine canon estetic și tinde să se transforme în manierism, Nichita Stănescu îl abandonează și caută altă formulă magic-expresivă, pentru că el rămâne un creator însetat de experiment, de forme lirice noi, adică **un întemeietor în sfera artei.** De aceea, poetul nu este propriu-zis îndrăgostit de miracolul vieții, de femeie, de cer și pământ, de idei și de frumosul artistic, ci **este fascinat de cuvântul eliberator tocmai prin gradul maxim de cuprindere în sfera lui noțională și semnificantă**. Forțele latente închise temporar în vocabule, plurisemantismul lor dezvăluit în *„noduri”* și *„semne”* inepuizabile, *„ordinea cuvintelor”* niciodată aceeași și niciodată perfectă sunt deziderateleleui N. Stănescu, acest meșter Manole care se luptă cu învelișul de piatră al tuturor termenilor, pentru că, în viziunea artistului, au nu numai spirit, ci și trup. Criticul Al. Condeescu (în *Modernitatea esențială*, Prefață la *Ordinea cuvintelor*, I-II, 1985) îl definește *„drept un nou Iacob care va trebui să lupte cu îngerul cuvintelor și miza va fi însăși finitudinea* (limita, îngustimea, n.ns.) *ființei sale.”*

Pentru oamenii obișnuiți, acțiunile, fenomenele înconjurătoare, obiectele, sentimentele, ideile etc. sunt numite o senzație mai exactă a efortului și a **suferinței** îndurate de creator pentru a-și vedea visul împlinit (exact invers decât în mitul Meșterului Manole, care sacrifică viața unei ființe scumpe de dragul unei creații în piatră). Pe când **copacii** devin *„umbre de lemn ale vinelor tale”*, iar **râurile** — *„mișcătoare umbre ale sângelui tău”* (imagini memorabile, sugerând vitalitatea născândă și debordantă a sculpturii, acoperind, prin clocotul sângelui ei, foșnetul copacilor și curgerea sonoră a râurilor), **pietrele** rămân niște *„umbre de piatră / ale genunchiului meu”*, **fixându-l** pe creator într-o imagine a umilinței asumate, o umilință dureroasă și la figurat, dar mai ales la propriu. Umilința naște rugămintea sau, mai bine zis, **rugăciunea**: *„și mă rog de tine”*, reiterată în fiecare strofă, exact în aceiași termeni, dar într-un **crescendo** din ce în ce mai evident către un punct culminant — repetat și acesta de trei ori, la finalul fiecăreia. Punctul culminant al „monologului” pasionat pe care îl rostește creatorul în fața Galateei încă mute este concentrat într-un verb: *„naște-mă”*. În formă imperativă, repetat insistent în ultimul vers al poemului, acest verb condensează întreaga suferință, întreaga **tânjire a creatorului îndrăgostit de propria creație** — căreia el, de fapt, i-a dat formă, smulgând-o din materia brută, amorfă și modelând-o după tiparele imaginației și ale sensibilității sale. Raportul vital și estetic s-a schimbat în chip spectaculos și tulburător: **creația este implorată să dea naștere creatorului**. Căci, în măsura în care de forța artistului depinde frumusețea vie a artei, de frumusețea artei depinde nemurirea artistului. Așadar, creatorul și creația se presupun și se susțin reciproc.

Se observă că Nichita Stănescu exclude, în această preluare și prelucrare a mitului, intervenția zeiței din Olimp, a Afroditei, către care se îndrepta, în versiunea antică, rugăciunea lui Pygmalion. Acum, ruga creatorului este adresată creației sale, într-o **tensiune** a relației și a așteptării (în cele din urmă, împlinite) specifică, de asemenea, lui Nichita Stănescu. Din această tensiune se naște, aici, pe pământ și pe pietrele sterpe, scânteia divină care însuflețește și dă viață, din acest fluid de energie iese sângele cald al Galateei — așa cum, tot dintr-o energie erotică, se năștea, în *Poveste sentimentală*, materia.

Din sensibilitatea tragică a lui George Bacovia a apărut minunatul vers *„aud materia plângând”*. În **viziunile** întemeietoare ale lui Nichita Stănescu, chiar și obiectele neînsuflețite capătă, prin captarea unui fluid vital, dreptul la o existență plină de semnificație, **dreptul la timp**.

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Într-o scurtă compoziție, narați povestea lui Pygmalion și a Galateei din mitologia clasică; comparați-o cu poemul analizat.
2. Căutați o altă operă (literară, plastică etc.) în care acest mit al lui Pygmalion beneficiază de o interpretare modernă. Exemplificați și justificați.
3. Poate fi considerată această creație lirică o *ars poetica*? Argumentați într-un eseu analitic, identificând-o pe Galateea cu arta însăși.
4. Realizați un referat despre stilul poetic al autorului, în care să analizați amplele enumerații din poem, precum și înțelesurile multiple ale laitmotivului final al fiecărei strofe: *„naște-mă”*.

Elegia a zecea

Sunt

Sunt bolnav. Mă doare o rană
călcată-n copite de cai fugind.
Invizibilul organ,
cel fără nume fiind
neauzul, nevăzul,
nemirosul, negustul, nepipăitul,
cel dintre ochi şi timpan,
cel dintre deget şi limbă, —
cu seara mi-a dispărut simultan.
Vine vederea, mai întâi, apoi pauză,
nu există ochi pentru ce vine;
vine mirosul, apoi linişte,
nu există nări pentru ce vine;
apoi gustul, vibraţia umedă,
apoi iarăşi lipsă,
apoi timpanele pentru leneşele
mişcări de eclipsă;
apoi pipăitul, mângâiatul, alunecare
pe o ondulă întinsă,
iarnă-nghețată-a mişcărilor
mereu cu suprafaţa ninsă.
Dar eu sunt bolnav. Sunt bolnav
de ceva între auz şi vedere,
de un fel de ochi, de un fel de ureche
neinventată de ere.
Trupul ramură fără frunze,
trupul cerbos
rărindu-se-n spaţiul liber
după legile numai de os,
neapărate mi-a lăsat
suave organele sferii
între văz şi auz, între gust şi miros
întinzând ziduri ale tăcerii.
Sunt bolnav de zid, de zid dărâmat
de ochi-timpan, de papilă-mirositoare.
M-au călcat aerian
abstractele animale,
fugind speriate de abstracţi vânători
speriaţi de o foame abstractă,
burţile lor ţipând i-au stârnit
dintr-o foame abstractă.
Şi au trecut peste organul ne-nveşmântat
în carne şi nervi, în timpan şi retină
şi la voia vidului cosmic lăsat
şi la voia divină.

Organ pieziş, organ întins,
organ ascuns în idei, ca razele umile
în sferă, ca osul numit
calcaneu în călcâiul al lui Achile
lovit de-o săgeată mortală; organ
fluturat în afară
de trupul strict marmorean
şi obişnuit doar să moară.
Iată-mă, îmbolnăvit de-o rană
închipuită între Steaua Polară
şi steaua Canopus, şi steaua Arcturus
şi Casiopeea din cerul de seară.
Mor de-o rană ce n-a încăput
în trupul meu apt pentru răni
cheltuite-n cuvinte, dând vamă de raze
la vămi.
Iată-mă, stau întins peste pietre şi gem,
organele-s sfărâmate, maestrul,
ah, e nebun căci el suferă
de-ntreg universul.
Mă doare că mărul e măr,
sunt bolnav de sâmburi şi de pietre,
de patru roţi, de ploaia măruntă
de meteoriţi, de corturi, de pete.
Organul numit iarbă mi-a fost păscut de cai,
organul numit taur mi-a fost înjunghiat
de fulgerul toreador şi zigurat
pe care tu arenă-l ai.
Organul Nor mi s-a topit
în ploi torenţiale, repezi,
şi de organul Iarnă, întregindu-te,
mereu te lepezi.
Mă doare diavolul şi verbul,
mă doare cuprul, aliorul
mă doare câinele, şi iepurele, cerbul,
copacul, scândura, decorul.
Centrul atomului mă doare
şi coasta cea care mă ţine
îndepărtat prin limita trupească
de trupurile celelalte, şi divine.
Sunt bolnav. Mă doare o rană
pe care mi-o port pe tavă
ca pe sfârşitul sfântului Ioan
într-un dans de aprigă slavă.
Nu sufăr ceea ce nu se vede,

Mariana Popa, *Rodul pământului*
(fragment)

prin cuvinte; pentru marii creatori în sfera limbajului precum Eminescu, Arghezi, N. Stănescu, **Logosul rămâne primordial**, deoarece el întemeiază formele realului şi pe cele ale imaginarului pe măsură ce le numeşte şi le dă sens. În mentalul poetic stănescian, cuvintele se corporalizează, sunt vizualizate în spaţiu, **generează materie semnificantă**. De pildă, bucuria poetului este provocată de faptul că, iubind femeia, el capătă acuităţi neobişnuite şi cuvintele de dragoste rostite atunci *„repetau, într-un vârtej* ***aproape văzut*** (s.ns.), */ structura materiei, de la început"* (*Poveste sentimentală*). Logosul degajă energia fecundantă a înţelesurilor multiple, comparabile cu miriadele (numărul enorm) de peşti ce străbat oceanul planetar — leagănul vieţii — în toate direcţiile. Dacă, până la artistul contemporan, Logosul poetic putea fi auzit, mirosit, gustat, chiar pipăit, deodată acesta este capabil să-l vadă: *„transparent se lasă străbătut, / adâncit în străfunduri miraculoase, / prin care frumoase cuvinte, / ca nişte peşti de platină, / dau elegant din coadă."* Vederea cuvintelor desenează apoi *„o viziune a sentimentelor"* în spaţiu, relaţia poetului cu limbajul artistic fiind plăsmuită aidoma relaţiei bărbatului cu

femeia. **Logosul redimensionează Erosul** și poetul se extaziază în fața Cuvântului născut din virtualitățile limbajului artistic precum Afrodita din spuma mării: *„Tu, atât apuc să strig, tu / și cuvântul începe să se vadă / încet, încet, cum se vede lăsarea de noapte, / cuvânt din două litere: tu. / Animal monstruos — înțelesul — / s-a oprit, și începe* ***să se vadă"*** (s.ns.) (*Hiperboreea*). Este convins că *„nici nu există înțeles, ci numai înțelegere"* și că *„orice cuvânt este un sfârșit"* (*A inventa o floare*) care însoțește neputința artistului de a găsi denumirea ideală pentru fiecare trăire omenească. Poetul ar vrea să locuiască în miezul cuvintelor, să le asculte poveștile, să le simtă dinamica devenirii, felul *„cum curg în ele însele, / deși sensul lor este static"* (*Împotriva cuvintelor,* I). Ca și ființele, acestea trăiesc tristeți infinite, sunt apăsate de lucruri, îmbătrânesc și mor sub presiunea timpului care le erodează sensurile devenite anacronice: *„Cuvintele — tristele / jumătate Timp — jumătate lucruri, / atât de lucruri încât / nelămuresc timpul, / atât de timp / încât adumbresc lucrurile"* (*Împotriva cuvintelor*, III). În superbul *Pean*, artă poetică așezată la începutul volumului intitulat *Necuvintele*, N. Stănescu aduce elogiul său limbajului și literei „A", zeița tutelară a scrisului, recunoscând cu îndârjire: *„Cu tine mă lupt, / în tine azvârl ființa mea / ca odinioară Acheii calul troian / în Troia"* și implorând-o în final: *„vreau să nu mai existi /* ***ca să fiu liber de vorbire"*** (s.ns.).

Funcția poetică a limbajului

Toate variantele funcționale ale limbii sunt reductibile, în fapt, la opoziția binară între **artistic** și **nonartistic** (în opinia lui I. Coteanu), primul tip de limbaj având următoarele caracteristici: trăsătura **conotativă** (a semnificațiilor primite în contexte literare), caracter **individualizat, unicitate și inovație** la

ceea ce nu se aude, nu se gustă,
ceea ce nu se miroase, ceea ce nu încape
în încreierarea îngustă,
scheletică a insului meu,
pus la vederile lumii cei simple,
nerăbdând alte morți decât morțile
inventate de ea, să se-ntâmple.
Sunt bolnav nu de cântece,
ci de ferestre sparte,
de numărul unu sunt bolnav,
că nu se mai poate împarte
la două țâțe, la două sprâncene,
la două urechi, la două călcâie,
la două picioare în alergare
neputând să rămâie.
Că nu se poate împarte la doi ochi,
la doi rătăcitori, la doi struguri,
la doi lei răgind, și la doi
martiri odihnindu-se pe ruguri.

Comunicare orală interactivă

1. Ce mod și ce timp verbal sunt cel mai frecvent folosite în poem? Formulați o concluzie pe baza identificării făcute pe grupe de lucru.
2. Selectați acele versuri care sugerează neputința (bolile). Sunt aceste boli preponderent fizice? Ce semnificații credeți că au în economia poemului?
3. Observați anumite simetrii în construcția poeziei? Argumentați.
4. Justificați preponderența formelor verbale negative în poem.

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

În poemul *Enghidu*, din volumul *Dreptul la timp*, **eul contemplativ și expansiv,** care vede lumea și o amplifică — recreând-o —, **ajunge să se autocontemple**, să se privească din afara lui, dintr-o perspectivă complet răsturnată în raport cu cea obișnuită. Cel care se vede pe sine din afară are percepția absurdului, contemplându-și membrele: *„Privește-ți mâinile și bucură-te, căci ele sunt absurde, / și picioarele privește-ți-le, seara, drept cum stai, / atârnând spre lună."* Prin depărtarea de sine însuși, subiectul se scindează, transformându-se într-un **obiect** (lăsat în urmă) al cunoașterii, scrutat de la o mare distanță de **noul subiect**, „evadat" din carcasa trupului și a simțurilor: *„Mă voi face depărtare, ca să-ți încap în ochi, / ori cuvânt, cu sunete de mărimea furnicii, / ca să-ți încap în gură."*

Cu această nouă perspectivă, *Elegia a zecea* din volumul *11 elegii* poate fi mai ușor înțeleasă — chiar dacă ea își va păstra un rest firesc de ambiguitate. Firesc, pentru că ne aflăm în punctul cel mai înalt al **lirismului conceptual** rarefiat și rafinat de Nichita Stănescu. **Simțurile** prin care se realiza cunoașterea directă a lumii din afară **devin**, prin distanțarea sinelui de eul pasiv și prin contemplarea acestuia din afara lui, **niște porți închise ale cunoașterii**, niște „instrumente" care o falsifică, o limitează, o împuținează: *„Vine vederea, mai întâi, apoi pauză, / nu există ochi pentru ce vine; / vine mirosul, apoi liniște, / nu există nări pentru ce vine; / apoi gustul, vibrația umedă, / apoi iarăși lipsă, / apoi timpanele pentru lenești / mișcări de eclipsă; / apoi pipăitul, mângâiatul, alunecare / pe o ondulă întinsă, / iarnă-nghețată a mișcărilor / mereu cu suprafața ninsă."* Percepția senzorială nu mai este, deci, suficientă, iar eul

a devenit, dintr-un subiect cunoscător şi un posibil mic demiurg, un biet înveliş, transformat într-un obiect pasiv al cunoaşterii.

Cele unsprezece elegii (de fapt douăsprezece, căci din sumarul volumului apărut în 1966 a fost scoasă una, adăugată ulterior) sunt construite pe această **translare dureroasă de la eul limitat la sinele „fugar", ilimitat** de o parte şi de alta a firului încordat, zvâcnind, al cunoaşterii. Din nou există doi poli, în care, de data aceasta, eul s-a scindat; şi din această scindare provine drama — drama neputinţei de a şti şi a cuprinde totul. Persistă mereu, din orice perspectivă s-ar contempla ori s-ar percepe sensibil alteritatea, ceva **străin**, „impermeabil" cunoaşterii absolute şi, deci, imposibil de luat în posesie. Spiritul suferă **tragedia limitării**, a imposibilităţii de a cuprinde, demiurgic, totul: *„Dar eu sunt bolnav. Sunt bolnav / de ceva între auz şi vedere, / de un fel de ochi, un fel de ureche / neinventată de ere"; „[trupul] neapărate mi-a lăsat / suave organele sferii / între văz şi auz, între gust şi miros / întinzând ziduri ale tăcerii"; „nu sufăr ceea ce nu se vede, / ceea ce nu se aude, nu se gustă, / ceea ce nu se miroase, ceea ce nu încape / în încreierarea îngustă, / scheletică a insului meu."* Boala spiritului este a **zidurilor de tăcere** care îl înconjoară şi care nu pot fi înlăturate sau depăşite prin cunoaşterea senzorială, întrucât se află **dincolo** de limitele acesteia. **Rămâne un inexprimabil** ce nu poate fi sugerat decât prin aproximaţii ezitante, rămân nişte abstracţiuni ce nu pot fi „concretizate" de către eul limitat, ci doar recunoscute ca atare: *„M-au călcat aerian / abstractele animale, / fugind speriate de abstracţi vânători / speriaţi de o foame abstractă, / burţile lor ţipând i-au stârnit / dintr-o foame abstractă."* În *Luceafărul* eminescian, Hyperion se întrupa numai în visurile fetei de împărat. El era obligat să aleagă: fie să renunţe la nemurire pentru dragostea unei pământene, devenind ca ea, adică limitat la o cunoaştere şi la o viaţă de om, fie să rămână *„nemuritor şi rece"*, ilimitat, dar aflat la distanţă de fata pe care a îndrăgit-o, într-un alt plan decât ea. În ambele ipostaze, **drama se naşte din aceeaşi imposibilitate de a avea o cuprindere integrală: şi dinlăuntrul umanului, şi din afara lui**. Din eul uman se desprinde, în poezia lui Nichita Stănescu, un sine „fugar" şi astfel drama Luceafărului capătă o formă nouă, modernă în privinţa expresiei eliptice, dar romantică în esenţă.

Nichita Stănescu creează, de fapt, tot nişte cosmogonii, ca şi Mihai Eminescu, însă le transpune în versuri mai „abstracte" şi mai ermetice, ascunzând legăturile semantice şi obţinând un ermetism (totuşi) relativ, analog celui al lui Ion Barbu. Cititorul este obligat, pentru a-i înţelege poezia, să facă acest efort de a restabili legăturile fireşti, articulaţiile metaforice ale unei poezii intens cerebrale.

Isaac Levitan, *Trunchiuri de arbori* (fragment)

nivelul **expresivităţii, bogăţie lexicală** (dar şi o selectare operată în interiorul vocabularului artistic), **sensuri multiple** ale aceluiaşi cuvânt, contextual variabile (noutate semnificativă).

Dintre cele patru stiluri funcţionale ale limbii (ştiinţific şi tehnic, juridic-administrativ, publicistic şi artistic sau beletristic), numai ultimul, stilul **beletristic**, se caracterizează prin **funcţia sa poetică** (expresivă, sugestivă), rostul lui fiind acela de a reliefa tocmai puterea artistului de a figura proiecţii imaginative noi, formulate într-un mod expresiv. Forma artistică — unică şi irepetabilă — este expresia unui conţinut original. Funcţiei poetice i se subordonează cea **cognitivă**, pentru că ea realizează o formă specifică de **cunoaştere,** numită **estetică**, generatoare de **frumos artistic**. În opoziţie cu stilul ştiinţific, cel literar întrebuinţează arareori cuvintele cu sensurile proprii (de bază). Stilul beletristic preferă înţelesurile secundare şi mai ales pe cele figurate, care alcătuiesc adevărate serii sinonimice şi chiar pletore (înlănţuiri) semantice.

Caracteristicile artei literare datorate funcţiei poetice sunt: originalitatea şi noutatea limbajelor, varietatea lexicală obţinută prin nuanţarea sinonimică şi prin combinări novatoare de cuvinte şi de sensuri, valorificarea termenilor consideraţi de artele poetice tradiţionale drept „antilirici" (reconsideraţi însă de „estetica urâtului" şi de mişcările literare avangardiste), găsirea unor surse de poeticitate în formulările intenţionat prozaice sau chiar în sintagme preluate din variate ştiinţe (aşa cum procedează scriitorii postmodernişti), reactivarea vocabularului pasiv al limbii (prin actualizarea arhaismelor, a regionalismelor, a cuvintelor învechite şi a expresiilor populare cu circulaţie geografică mai restrânsă), înnoirea perpetuă a formelor artistice prin apelul la neologisme şi la unităţi frazeologice neobişnuite. Numai stilul publicistic (în speciile sale literaturizate —

cronica, recenzia, pamfletul, invectiva etc.) și cel artistic recurg la figurile poetice (retorice), dintre care cele mai numeroase și mai frecvent uzitate sunt **figurile de semnificație** (sau **tropii**). Pornind de la realitate (sau de la un aspect interior, de la o idee, de la o stare sufletească etc.), însă transfigurând-o prin funcția lui poetică specifică, stilul beletristic face apel la **imaginea artistică** — o plăsmuire literară și o convenție între artist și receptorul creației sale. Limbajele operelor de valoare, particularizate prin funcția poetică, au devenit **modele de exprimare**, producțiile artistice contribuind decisiv la formarea și la evoluția limbii literare românești.

Referințe critice

Nichita Stănescu este cel mai important poet român de după al Doilea Război Mondial. Odată cu el, prin el, logosul *limbii române își ia revanșa asupra poeților ei.*

Ștefan Aug. Doinaș,
Nichita Stănescu,
Biblioteca revistei
„Caiete critice", 1998

Bibliografie

- ***Nichita Stănescu interpretat de...***, ediție îngrijită de Sanda Anghelescu, Editura Eminescu, București, 1983.
- Daniel Dimitriu, ***Nichita Stănescu. Geneza poemului***, Editura Universității „Al.I. Cuza", Iași, 1997.
- Ștefan Aug. Doinaș, ***Poezie și modă poetică***, Editura Eminescu, București, 1972.
- Ion Pop, ***Nichita Stănescu — spațiul și măștile poeziei***, Editura Albatros, București, 1980.
- Eugen Simion, ***Scriitori români de azi***, vol. I, Editura Cartea Românească, București, 1978.

Lirismul lui Nichita Stănescu este, și în acest caz, preponderent conceptual, iar suferințele aproape corporalizate ale eului se datorează tocmai tânjirii lui după concepte pe care, de fapt, nu le poate figura. Organul *„ne-nveșmântat / în carne și nervi, în timpan și retină / și la voia vidului cosmic lăsat"* nu este altul decât acel *„organ pieziș, organ întins, /* **organ ascuns în idei** (s.ns.), *ca razele umile / în sferă."*

În această veritabilă capodoperă a modernității și a modernismului românesc, *Elegia a zecea*, tonul sfâșietor, elegiac rezultă nu din imaginea unei umanități rănite, ci din rana de a nu putea fi, simultan, înlăuntrul și în afara sinelui, de a contempla lumea din interiorul eului și de a contempla, totodată, eul din afara lui. Rana omului este cauzată de faptul că nu poate să fie Dumnezeu și să cuprindă, astfel, totul. *„Omul-fantă"*, proiecție utopică a celui care vede totul *„din afara lumii protectoare / și chiar / din afara lui însuși"*, cel care *„vine din afară"* și a cărui retină *„e lipită / de retina lucrurilor"* nu semnifică, nici el, dobândirea integrală a realului, cum s-a afirmat, căci, **văzând** lucrurile, le recunoști, automat, exterioritatea și, deci, autonomia față de eul contemplator. Scrutând lucrurile, *„omul-fantă"* le plasează, așadar, inevitabil în afara sa. Astfel că, într-un accent de intertextualitate efectivă, în poemul lui Nichita Stănescu, apare imaginea eminesciană a **maestrului nebun**: *„Iată-mă, stau întins peste pietre și gem, / organele-s sfărâmate, maestrul, / ah, e nebun, căci el suferă / de-ntreg universul."* **Limitarea cunoașterii umane**, pe ambii „versanți" ai eului (dinlăuntrul și din afara sa), este boala care îl face să sufere îngrozitor pe eroul liric cu apetit demiurgic: *„Centrul atomului mă doare, / și coasta cea care* ***mă ține / îndepărtat prin limita trupească / de trupurile celelalte, și divine"*** (s.ns.). În *„încreierarea îngustă, / scheletică a insului meu"* nu intră decât ceea ce acesta poate imagina, poate închipui — nu și restul, nicidecum **totul**. Finalul poemului este o apoteoză în sens negativ a acestei drame a cunoașterii limitate, fragmentate, împuținate și umilite de zidurile tăcerii care o înconjoară. Contemplându-se din afară, sinele unitar tânjește după imaginile concrete și multiple ale eului abandonat, „divizat" în simțuri și în membre: *„de numărul unu sunt bolnav, / că nu se mai poate împarte / la două țâțe, la două sprâncene, / la două urechi, la două călcâie, / la două picioare în alergare / neputând să rămâie. / Că nu se poate împarte la doi ochi, / la doi rătăcitori, la doi struguri, / la doi lei răgind, și la doi / martiri odihnindu-se pe ruguri."* Este suferința unui alt Hyperion, îndepărtat de umanitatea după care tânjise, *„nemuritor și rece"*. *Știu* nu se suprapune niciodată lui *sunt*, cuvântul-cheie ridicat la „rangul" de motto laconic al *Elegiei a zecea.*

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Concepeți un argument reflexiv prin care să justificați utilizarea registrului afirmativ în majoritatea versurilor acestui poem „elegiac", care se construiește, totuși, pe ideea unei drame a cunoașterii.
2. Identificați versurile eminesciene la care face aluzie Nichita Stănescu și realizați o paralelă, evidențiind semnificațiile lor în noul context liric.
3. Definiți, într-un referat, specia elegiei și aplicați „teoria" la „practica" textuală a acestui poem. Este poemul studiat o elegie veritabilă?
4. Realizați o compoziție despre stilul și limbajul poemului, în care să justificați frecvența enumerațiilor, a formelor morfologice derivate cu prefixe negative, alături de repetiția verbului *„sunt"* — mottoul poemului.
5. Comentați ideatic și stilistic o altă elegie din volumul indicat.

Structuri literare recurente

Teme fundamentale

Poezia lui Nichita Stănescu şi-a creat, încă de la debutul editorial al autorului, o zonă de **libertate interioară** (din care şi-a extras materialul şi semnificaţiile), protestând prin propria formulă împotriva realismului socialist din anii '50-'60. Apare în cuprinsul ei un erou liric de o tinereţe ardentă şi sfidătoare, iar experienţele acestuia sunt plasate la persoana I singular, a unei **subiectivităţi** libere de constrângerile dogmatice. Pentru Nichita Stănescu, importantă nu mai este adecvarea la realitate, ci, dimpotrivă, **evaziunea lirică** dintr-o realitate sufocantă, prin construirea unei lumi proprii, unice şi, de aceea, nu foarte uşor inteligibile. Creaţia lui este, până la un punct, o **poezie de cunoaştere,** desfăşurată în **sensul iubirii,** dintr-o *„viziune a sentimentelor."*

Unul dintre paradoxurile literaturii şi ale receptării ei este acela că neomodernistul Nichita Stănescu tinde să fie cel mai cunoscut şi mai preţuit poet român din perioada postbelică. Paradoxul constă în faptul că lirica sa, departe de a fi accesibilă publicului larg, se dovedeşte, pe întinse porţiuni, de o reală dificultate, ceea ce ar presupune o respingere sau măcar o ezitare semnificativă dinspre gustul comun. Dar o asemenea poezie **cvasiermetică**, absconsă în mobilurile şi simbolurile ei, a atras şi a **educat estetic** un mare număr de cititori, producând chiar o mutaţie în orizontul de aşteptare. Ea a dislocat interesul tradiţional pentru **conţinut**, determinând unul pentru **forma** poemului, iar apoi, pentru **modul** şi **procesul de alcătuire** a acestuia.

De numele poetului „şaizecist" s-a legat al treilea mare şoc reformator din lirica românească, după cele produse de Eminescu şi de Arghezi. După *Sensul iubirii,* volumul de debut apărut în plin realism socialist (1960), *O viziune a sentimentelor* (1964), *Dreptul la timp* (1965) şi *11 elegii* (1966), Nichita Stănescu a intrat în faza **combustiei şi a epuizării modernismului.** Căutând teritorii şi limbaje artistice noi, el identifică o altă paradigmă (a *Necuvintelor*), în care spiritul său ludic şi fantast să se poată desfăşura. A descoperit-o în ceea ce ulterior s-a numit, la noi, **postmodernism:** un „zbor invers" către **dulcele stil clasic**, marcat de **recuperarea unor convenţii poetice** contestate de lirica modernă.

Iubirea nu înseamnă, în poezia lui Nichita Stănescu, nici transcendere a realităţii date, nici integrare în cerul absolut platonician ori simplă bucurie a trupului care se dezvelește din instinct erotic. Dragostea este o extraordinară formă de **energie**, un miracol care răvăşeşte materia şi spiritul, dând naştere unei lumi noi. Acest univers *in statu nascendi,* în plin vârtej al facerii, aglomerează obiecte contondente şi stări difuze, transparenţe şi opacităţi. Tot atâtea elemente disparate, de sine stătătoare, pe care **forţa viziunii poetice** le smulge din logica lor şi le integrează într-o **suprarealitate** copleşitoare.

Motive adiacente

Nichita Stănescu a influenţat în mod decisiv evoluţia poeziei româneşti postbelice, deschizând **o nouă direcţie artistică** şi îndepărtându-se programatic de **realismul socialist** dominant în epocă. *„Lupta cu inerţia"* începută de Nicolae Labiş va fi dusă de colegul lui de generaţie în termenii unei consecvente afirmări de sine, a dreptului poetului de a ieşi din tiparele existente şi de a crea altele, personale.

După *Sensul iubirii, O viziune a sentimentelor* reconfirmă originalitatea de substanţă şi de manieră a tânărului autor. Sentimentele îşi fac loc şi cresc în lirica sa într-un mod cu totul particular. Ele sunt nu atât **trăite**, cât **contemplate.** Eul liric le percepe de la o anumită distanţă, cu o curiozitate detaşată, care ajunge să le fixeze în timp şi în spaţiu, **corporalizându-le.** Iubirea dă volum abstracţiunilor şi autonomie tuturor părţilor componente ale trupului omenesc.

O uimitoare uşurinţă se observă în toate **reformulările radicale ale existentului** pe care le operează imaginaţia lui Nichita Stănescu. Forţa de atracţie gravitaţională pare că ocoleşte poemele sale, în care oamenii şi lucrurile zboară ca în picturile lui Chagall, pe deasupra determinărilor şi a condiţionărilor lumii reale. La poetul *Necuvintelor*, **ieşirea din tipare** şi instituirea altora se produce cu atâta facilitate şi frapantă dezinvoltură, încât tocmai lumea lăsată în urmă, recognoscibilă în datele ei esenţiale, devine ciudată şi nepotrivită în context.

Intelectul şi toate simţurile ajung tocite, ineficiente, inerte. Organul poeziei lui Nichita Stănescu este unul **invizibil** şi **de neconceput**, *„un fel de ochi, un fel de ureche neinventată de ere", „organ ascuns în idei, ca razele umile / în sferă", „organ fluturat în afară / de trupul strict marmorean / şi obişnuit doar să moară" (Elegia a zecea).* Prin *11 elegii,* poetul construieşte o cosmogonie modernă, personală. Universul iese dintr-un punct al eului expansiv, într-o mişcare enorm-amplificatoare şi ascensională către **Alef**: orizontul maximei cuprinderi.

Pe durata unui singur deceniu, Nichita Stănescu oferă poeziei româneşti un traseu fabulos: mai întâi, un **vizionarism** ridicat ca un turn în şesul realismului socialist; apoi, o maximă **esenţializare conceptuală**, pur modernistă; în fine, o **recuperare postmodernă** a „deja-spusului" şi o desfacere ludică şi demonstrativă a anatomiei poemului, pentru a lăsa să i se vadă principiul de organizare. Dezvoltând premisa libertăţii până la ultimele concluzii posibile, această poezie nu mai caută **să comunice**, vizionar, ceva ce este dincolo de ea, ci tinde, pur şi simplu, **să se comunice**. Cu Nichita Stănescu, **aventura limbajului** ajunge să se întoarcă, în cerc, asupra limbajului însuşi, proteic şi inepuizabil.

Limbaje de specialitate (sau profesionale)

Definiție. Orice varietate a limbii selectată de vorbitor și adaptată la situația de comunicare constituie, în domeniul *stilisticii funcționale*, un **limbaj**. Acesta este un tip de discurs realizat sub formă orală ori scrisă, cu scopuri comunicative bine precizate.

Caracteristici. Cel mai important criteriu de clasificare a limbajului este **stilul discursului**, determinat în primul rând de relația dintre participanți: limbajul specific *stilului literar*, cel specializat *profesional* (diferențiat pe domenii de activitate) și cel al *registrelor stilistice* (colocvial/familiar, popular, jargon, argou). **Limbajele de specialitate** (sau **profesionale**) se dezvoltă pe structura stilurilor funcționale și redau conținuturi de idei în concordanță cu anumite activități profesionale și în raport cu formația social-culturală a utilizatorilor. Aceste limbaje caracterizează diferitele științe, domeniile tehnice, stilul administrativ, juridic, publicistic, diplomatic, religios, academic, politic, sportiv etc.

Exemple. I. Coteanu (în *Stilistica funcțională a limbii române*, I, 1973) stabilește că toate variantele funcționale ale limbii române pot fi analizate în funcție de opoziția binară **cult/noncult** (popular), iar, în cadrul realizărilor culte, în funcție de distincția **artistic/nonartistic**.

Stilul beletristic, caracterizat prin *funcția* lui *poetică* (sugestivă), are rolul de a sublinia însușirile expresive ale limbajului și realizează forma specifică de cunoaștere, *estetică*, despre *frumosul artistic*. Inovând în interiorul limbajului (prin *abatere* de la norma lingvistică, *selecție* lexicală și prin *reproiectare* de semnificații), stilul beletristic **nu poate fi considerat un limbaj de specialitate.** Cu funcție stilistică, acesta poate utiliza elemente ale diverselor limbaje de specialitate pentru dezvoltarea temei literare ori pentru caracterizarea personajelor. În opoziție, celelalte stiluri nonartistice se pot încadra în această categorie discursivă.

Limbajul științific și tehnic, definit prin funcția sa *referențială* și *cognitivă* (de cunoaștere), asigură exclusiv transmiterea de informații științifice (din matematică, fizică, chimie, biologie, istorie, geografie, medicină, discipline socioumane etc.), tehnice și utilitare, pe baza unor raționamente logice și strict argumentate. Acest limbaj respectă proprietatea termenilor, care sunt folosiți cu sensurile lor de bază unanim cunoscute și consacrate în limbajele domeniilor respective. Stilul în cauză și-a format nuclee terminologice de specialitate, impunându-se prin exactitatea informațiilor oferite, precizia și obiectivitatea formulărilor și prin claritatea exprimării. Este și un **limbaj neologistic internaționalizat**, fiecare domeniu de activitate având o terminologie specifică.

Limbajul oficial cunoaște două variante: cea **juridică** (textele de legi, împreună cu tratatele care le comentează) și cea **administrativă** (actele și documente oficiale). Este caracteristic domeniului public și relațiilor oficiale dintre instituțiile administrative. Acest limbaj este definit prin funcția lui *conativă* și *referențială*, de strictă informare a publicului în legătură cu unele situații și obligații către stat de interes general. Manifestă obligatoriu o maximă precizie în exprimare, prin utilizarea unor sintagme fixe de adresare și de formulare a conținuturilor strict informative, numite **șabloane** (clișee). Acestea constituie **stereotipii de limbaj**, repetând mecanic modele gramaticale prestabilite și consacrate oficial.

Limbajul publicistic este cel mai eterogen și neunificat dintre toate, dar și-a format în timp un stil distinct și o terminologie specializată. Marea sa varietate tematică presupune utilizarea frecventă a limbajelor de specialitate. Axat îndeosebi pe domeniile de larg interes național și internațional (marile descoperiri în științe, evenimentele politice majore, situațiile conflictuale și zonele de război, competițiile sportive, cataclismele devastatoare, viața conducătorilor de stat, activitățile organizațiilor internaționale, acțiunile caritabile, simpozioanele și dezbaterile, momentele cultural-artistice relevante etc.), limbajul publicistic este un tip de comunicare interumană **cu impact major** asupra publicului. Acesta are scopul *explicit* de a oferi **informații jurnalistice** cât mai variate și mai credibil prezentate, dar și pe cel *implicit* de **a genera ample curente de opinie**.

Exerciții. Aplicații

1. Alegeți, dintr-un manual școlar de specialitate și dintr-o carte tehnică, două texte, selectând termenii specifici pe baza cărora să stabiliți trăsăturile comune limbajului științific și tehnic.
2. Selectați un fragment din „Regulamentul școlar pentru învățământul preuniversitar", evidențiind apartenența lui la limbajul administrativ.
3. Alegeți un text publicistic (editorial, reportaj, anchetă socială, cronică sportivă etc.), stabilindu-i trăsăturile specifice și disociindu-l de un text științific.
4. Realizați un text într-un limbaj de specialitate (în orice domeniu profesional) și analizați-i apoi atât conținutul de idei, cât și forma redactării.

„Cu mine se petrece Ceva. / O viață de om”

Marin Sorescu

Echerul

Echerul, folosit și în matematică,
Devine tot mai mult
Un instrument literar.
[...]

Îl așezi frumos
Pe prima pagină,
Și nu citești decât ce scapă
În afara liniilor lui
De lemn.

Împuținate,
Cuvintele se umflă
Ca niște broaște,
Sugând și sensul celor ascunse.
O jumătate de verb
Te face să urli
De acțiunea tuturor romanelor
Din viitorul deceniu.

Apoi echerul se poate extinde
Și în viața de toate zilele.

Sunetele, imaginile, sufletele
Sunt exagerat de mari,
Ascultați vorbele cu echerul,
Priviți spectacolele cu echerul.

Nu vă aventurați
Într-o dragoste adevărată
Fără un echer la butonieră.
Și de asemenea, seara, înainte de culcare,
Puneți la capul patului un echer
Pentru visele voastre de aur.

Comunicare orală interactivă

1. Interpretați înțelesurile ironice ale versurilor distihului formând strofa a doua a poeziei studiate: *„Cu el poți citi cu succes / O mulțime de opere.”*
2. Inventariați toate figurile de stil din versurile poemului. Cum explicați numărul lor atât de mic?
3. De ce credeți că persoana a doua singular este înlocuită, de la un anumit moment liric, cu persoana a doua plural?
4. Există o gradație a poemului? Care ar fi „treptele” acesteia? Investigați-le!
5. Are vreo semnificație faptul că substantivul *echerul* este folosit mereu la singular și, de cele mai multe ori, articulat hotărât? Argumentați.
6. Explicați simplicitatea voită a limbajului liric datorată, în mare măsură, oralității stilului și lexicului uzual.

Coordonate ale operei

Firescul în fond și simplitatea ca formă în abordarea estetică

Una dintre performanțele operei de ansamblu a lui Marin Sorescu (poezie, teatru, proză, eseistică, mai ales legată de primele două categorii estetice menționate) este priza foarte mare înregistrată la public, indiferent de nivelul sociocultural al receptorilor săi și aproape indiferent de limba în care aceste creații poetice și dramaturgice au fost traduse.

Succesul constant se întemeiază îndeosebi pe **valoarea** intrinsecă a operei beletristice a scriitorului contemporan, pe capacitatea acestuia de a aborda în mod consecvent **o problematică fundamentală pentru condiția umană** (viața, familia, iubirea, maternitatea, creația, singurătatea, incomunicarea paradoxală într-o lume hipertehnicizată, absurdul

existențial, moartea etc.), o problematică universal valabilă și formulată într-un limbaj denotativ, esențializat și percutant. Succesul se explică însă și printr-o anumită particularitate a operei lui Sorescu, și anume prin **deschiderea** sa către cititor, prin firescul cu care aceasta propune (și instituie) o relație de cooperare cu lectorul privit ca un partener egal.

G. Călinescu remarcase, încă de la debutul liric al autorului, două aspecte esențiale ce vor rămâne neschimbate pe întreg parcursul creației sale literare ulterioare: spiritul contradictoriu și nonconformist, care **demitiza voit toate temele grave** ale poeziei tradiționale, și capacitatea scriitorului de a nota în versuri cât mai simple și în cuvinte aproape prozaice momente familiare din existența omului obișnuit: *„Fundamental, Marin Sorescu are o capacitate excepțională de a surprinde lucrurile umile și latura inversă a temelor comune."*

În plin neomodernism postbelic, Sorescu se menține pe linia mai „tradițională" a învelirii **fondului** (problematizant, grav, saturat de întrebări existențiale) într-o **formă** (cu sânge și carnație epică) limpede și agreabilă. Într-adevăr, el *„scutură versul de toate podoabele"*, îl simplifică și-i *„descreștește fruntea"* (Eugen Simion), aducând poezia din sferele înalte până la nivelul ochilor cititorului și oferindu-i acestuia o **cale de acces** (sau chiar mai multe) către sâmburele ei simbolic, ideatic. Cuvintele, propozițiile și versurile, cât se poate de limpezi și de transparente, devin niște uși deschise, succesiv, către semnificațiile adânci, la care lectorul va ajunge abia în final, după ce a parcurs întregul traseu.

Limbajul este accesibil, comun, chiar familiar; poezia se alcătuiește

Virgil Preda, *Inscripție* (fragment)

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

„Personajul negativ" al poemului *Echerul*, din volumul *Tușiți*, pare să fie chiar cel indicat în titlu, simpaticul instrument *„folosit și în matematică"*. Poetul însuși îl repetă cu o insistență semnificativă, plasându-l în „vecinătăți" (cu literatura, cu *„viața de toate zilele"*, cu vorbele, spectacolele, cu dragostea adevărată, cu visele *„de aur"*) din care, e clar, mai bine ar lipsi. Şi totuși, în general, Sorescu are o bună relație cu obiectele; și în primul rând, le **vede**, ca și Dimov, spre deosebire de alți poeți, la care abstracțiunile sunt mult mai prețuite. În acest poem, însă, nu este vorba de un simplu obiect, ci de un **instrument**, cu ajutorul căruia — conform definiției din dicționar — se desenează și se verifică dreptele paralele, dreptele perpendiculare cu o direcție dată. Dezirabil și necesar în matematică, echerul *„devine tot mai mult / un instrument literar"*; odată cu aceste versuri, și tonul poetului devine ironic, de o ironie atât de firesc exprimată, încât ajunge destul de greu de sesizat. Literatura nu este spațiul predilect al dreptelor paralele, al celor perpendiculare și nici măcar al unei direcții date; ea este, dimpotrivă, unul polimorf și derutant, al libertății și ambiguității, al aluziei și conotativului. Prin urmare, a pune echerul *„frumos / Pe prima pagină"* și a nu citi *„decât ce scapă / În afara liniilor lui / De lemn"* e un gest impropriu, inadecvat, o eroare de plasare în raport cu **natura** obiectului literar. Din tonul poetului, ironist de calibru, nu reiese încă în mod clar atitudinea sa polemică — dovedindu-se astfel, implicit, că e greu să pui echerul chiar pe lirica lui Sorescu, cu zone de o ambiguitate fecundă. Strofa a patra este realmente „centrifugă" față de tema poeziei. Împuținate, cuvintele *„se umflă / Ca niște broaște, / Sugând și sensul celor ascunse"*. Nu pare un lucru chiar atât de rău, căci în literatură (și nu doar în cea simbolistă) **sugestia**, „fragmentul" de pe hârtie completat în mintea și în sensibilitatea cititorului rămâne un vis pe care mulți scriitori îl urmează. Nici acea *„jumătate de verb"* care *„te face să urli / De acțiunea tuturor romanelor / Din viitorul deceniu"* nu este neapărat o imagine compromițătoare, pe care să o respingi din start. Pentru literatura avangardistă, bunăoară, energetică și lapidară, a fost, dimpotrivă, un ideal.

Ironia poetului devine evidentă abia în următoarea strofă, când echerul se extinde și în *„viața de toate zilele"*. Dacă *„sunetele, imaginile, sufletele / Sunt exagerat de mari"* și trebuie **reduse** cu echerul, înseamnă că acesta nu mai este doar un simpatic

și util instrument, ci **un simbol al spiritului limitat**, îngust, dogmatic, un fel de pat procustian care face victime. Deja contextele în care apare „personajul" poemului sunt complet **inadecvate** pentru el: de la matematică la viața de toate zilele, de la drepte paralele și perpendiculare la sunete, imagini și suflete, vorbe și spectacole, este un **drum** pe care echerul n-ar trebui să-l „parcurgă". De fapt, vina nu este a lui, ci a celor care îl folosesc acolo unde nu este deloc potrivit; cu ei polemizează poetul, lansând, în continuare, un îndemn plin de ironie: *„Nu vă aventurați / Într-o dragoste adevărată / Fără un echer la butonieră"*. O imagine cu adevărat suprarealistă, o substituire simbolică a **florii** cu **echerul**, deci a frumuseții și a gratuității cu o **funcționalitate** — în context — complet deplasată. Dar prăpastia dintre instrumentul rigid și domeniul căruia i se aplică se adâncește încă și mai mult în final: *„Puneți la capul patului un echer / Pentru visele voastre de aur."*

Dacă, prin absurd, am face așa ceva, visele noastre n-ar mai fi vise (și încă *„de aur"*), ci secvențe-stas ale unei gândiri **înseriate** și unice: una pentru toți, transformați în roboți.

Valentin Tănase, *Atemporalitate*

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Credeți că „îndemnurile" poetului pot fi înțelese și la propriu, fără încărcătura lor ironică? Încercați această variantă și analizați efectele.
2. Ironia presupune nu numai un obiect al ironiei, ci și o altă instanță, capabilă să o înțeleagă. Identificați instanța căreia i se adresează Sorescu. Imaginați mai multe dialoguri cu instanțe diferite.
3. Marin Sorescu scria, într-un efort de a-și defini creația, că *„poezia trebuie să fie concisă, aproape algebrică"*. Apare aici o contradicție cu viziunea lui din *Echerul*? Realizați o compoziție pe această temă.
4. Este ușor de tradus, în opinia voastră, această poezie? La o eventuală traducere, s-ar pierde mult din frumusețea și substanța ei? Argumentați.

sub forma unei „povești", cu un tâlc descoperit abia la urmă; adesea apare la final bine cunoscuta „poantă" soresciană, care schimbă dintr-odată întreaga perspectivă asupra poemului. Toate acestea apropie cititorul de o poezie care i se deschide cu generozitate. Indiferent, chiar, de spațiul lingvistic dat.

Poetul a fost atât de mult tradus în numeroase limbi tocmai pentru că, în versurile lui, **ideea** este mai importantă decât **cuvântul în sine**. El construiește cu materialul verbal, nu îl explorează „arheologic", îmbătându-se și îmbătându-ne cu parfumul lui — așa cum se întâmplă, de exemplu, la absolut intraductibilul Mateiu Caragiale sau, uneori, la aproape intraductibilul Tudor Arghezi.

Pe de altă parte, **referentul** acestei poezii, suma elementelor din sfera realului de care este legată prin cuvinte, nu are o culoare locală, regională, națională; abia cu volumul ***La Lilieci***, poetul se va scufunda, postmodern, într-un univers de o specificitate frapantă, în culori tari, explorându-l cu o ironie tandră, cu umor și duioșie.

Dar, până la această etapă de creație, lirica lui Sorescu își va crea un public **omogen**, în care nu mai contează atât de mult spațiul cultural căreia i se adresează, căci se deschide, practic, către toate, insistând pe **esențialul** și pe **universalul** care unesc, iar nu pe **întâmplătorul** și **localismul** care pot să despartă. Poetul dă impresia că ține atât de mult la cititori, încât, dărâmând zidul pe care alții îl ridică între poezie și publicul (tot mai rarefiat), își „trădează" chiar colegii de breaslă, poeții.

Primul său volum de versuri are, din această perspectivă, un titlu simbolic (***Singur printre poeți***) și este unul de parodii, adică unul în care se

„demontează”, cu ingeniozitate, umor și cu talent, formulele tipice altor autori. Iar extraordinarul volum ***Puntea***, scris pe patul de moarte, este cel mai tulburător document al poeziei soresciene, al felului în care scriitorul se angajează, umăr la umăr cu cititorul, într-o **aventură a cunoașterii** duse până la capăt.

Elemente de prozodie
Distihul

● Din fr. **distique**, gr. **dis** — „două”, **stichos** — „vers”.

Este cea mai mică unitate poematică, alcătuind strofa de câte două versuri, pentru că monostihul reprezintă o abatere și o inovație, totodată, în măsura în care — versul fiind unic — nu se mai poate produce „întoarcerea de la capăt”, conform definiției strofice.

Mihai Eminescu a redactat postuma ***Horia*** în distihuri. Şi Octavian Goga a apreciat tipul acesta de strofă (***A murit***, ***De demult***). George Coșbuc a preferat să-și scrie **gazelurile** (poeme sentențioase, în viziunea scriitorului român) în distihuri, concentrând ideile lirice sub forma maximelor. Tudor Arghezi a scris ***Oseminte pierdute*** în zece distihuri, iar poezia ***Între două nopți*** — în șapte distihuri, ambele având caracterul unor meditații. Ion Pillat a apreciat în mod deosebit strofele succinte, scriind și capodopera ***Aci sosi pe vremuri*** tot în distihuri.

Grupul elegiac este un grup metric format dintr-un hexametru și un pentametru. Utilizat de greci și latini, a trecut apoi în creațiile preromanticilor și ale romanticilor (Goethe, Schiller, Hölderlin ș.a.). Pentru G. Călinescu, distihul rămâne unitatea poetică minimală: *„Versificația începe de la distih, de la prima simetrie.”*

Scară la cer

Un fir de păianjen
Atârnă de tavan,
Exact deasupra patului meu.

În fiecare zi observ
Cum se lasă tot mai jos.

Mi se trimite și
Scara la cer — zic,
Mi se aruncă de sus!

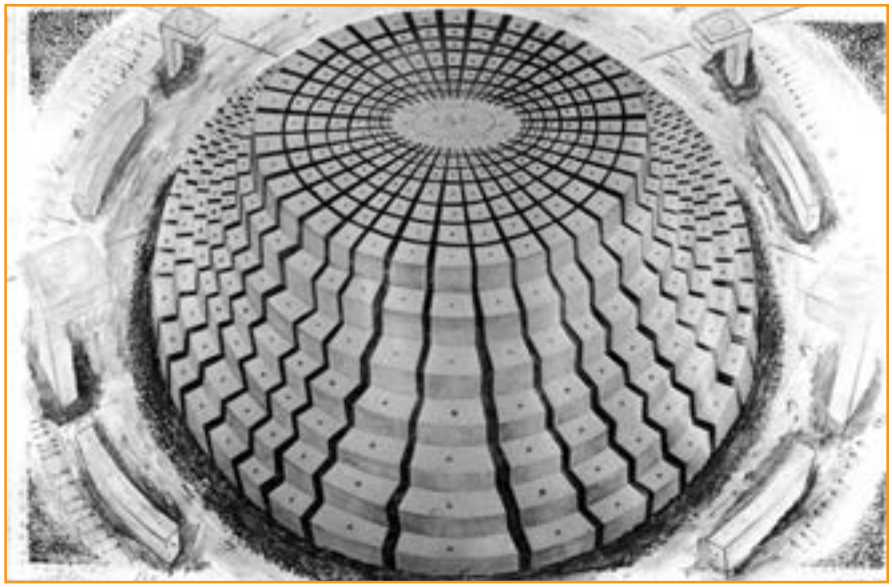
Deși am slăbit îngrozitor de mult,
Sunt doar fantoma celui ce am fost,
Mă gândesc că trupul meu
Este totuși prea greu
Pentru scara asta delicată.

— Suflete, ia-o tu înainte,
Pâș! Pâș!

Comunicare orală interactivă

1. Citiți cu voce tare poemul. Constatați unele schimbări de ritm?
2. „Acțiunea” tragică a poemului se petrece într-o singură zi? Argumentați, indicând secvențele care confirmă punctul vostru de vedere.
3. De ce credeți că apare sintagma „*firul de păianjen*” în această poezie scrisă pe patul de moarte? Stabiliți conotațiile simbolice ale imaginii artistice.
4. Analizați și comparați metafora păianjenului în poemul studiat și în cel intitulat *Visătorul*, scris de Lucian Blaga (inclus în volumul *Poemele luminii*).
5. Simplitatea voită a exprimării poetice și absența figurației retorice diminuează sau sporesc calitatea lirică a versurilor lui M. Sorescu? Argumentați.

Sorin Dumitrescu,
Proiect arhetipal



Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Volumul *Puntea*, din care face parte poemul *Scară la cer*, este scris efectiv pe patul de moarte, mai exact, dictat soției de către poetul pe care nici măcar apropierea sfârșitului nu-l îndepărtează de vocația sa. **Din propria alunecare înspre moarte, Marin Sorescu face o literatură extraordinară**, având forța morală de a se studia și analiza, de a accepta ideea sfârșitului iminent, fixându-l în poezie. Spectator al propriei suferințe, poetul găsește în jur **semne** premonitorii, pe care le interpretează într-o lirică densă, concentrată, **plină** de sentimentul morții: *„Un fir de păianjen / Atârnă de tavan, / Exact deasupra patului meu. // În fiecare zi observ / Cum se lasă tot mai jos. // Mi se trimite și / Scara la cer — zic, / Mi se aruncă de sus!"* Poetul atinge performanța rară de a fi, concomitent, **subiectiv** și **obiectiv**, scufundat în durere și ridicându-se din ea, pentru a o înțelege, **trup chinuit**, în agonie, și **spirit liber**, ca o flacără. Imaginea unei lumânări arzând, care se consumă întreținând flăcăruia pâlpâitoare și lumina răspândită de ea, este potrivită pentru a vizualiza splendidul efort al poetului. El nici nu blestemă, nici nu se închide în tăcere — deschizându-se, prin creație, către Marele Creator, văzând și recunoscând într-un fir de păianjen, care atârnă de tavanul unei camere de spital, o scară *„delicată"*, o scară *„la cer"*, aruncată *„de sus"*. Răspunsul și reacția lui — la acest semn de chemare — sunt antologice: *„Deși am slăbit îngrozitor de mult, / Sunt doar fantoma celui ce am fost, / Mă gândesc că trupul meu / Este totuși prea greu / Pentru scara asta delicată. // — Suflete, ia-o tu înainte, / Pâș! Pâș!"* Versurile finale sunt de o frumusețe copleșitoare, care face de prisos comentariul.

De o rară simplitate, poemul are totuși adâncimea unui lac fără fund. **Traseul** pe care îl urma, în general, poezia lui Sorescu, de la familiar și cotidian la fundamental, s-a făcut aici și mai mic, s-a esențializat, poetul păstrând însă, chiar și acum, **povestea**, ca o carnație și o „încarnare" a Ideii. Onomatopeea repetată din ultimul vers dă cititorului o senzație aproape fizică a alunecării în moarte. Înainte de tăcerea finală, limbajul însuși se restrânge, moare și el, consumat într-o ultimă interjecție. Rămâne în urmă încă o capodoperă lirică, opera unui mare poet.

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Identificați, în versurile din *Scară la cer*, mărcile detașării poetului de propria suferință. Ce pondere au acestea în economia poemului?
2. Sentimentul poetului este, în această poezie, unul religios? Argumentați.
3. Scrieți un referat în care să faceți o paralelă între poemul lui Sorescu și un *Psalm* al lui Arghezi.
4. Cum explicați titlul întregului volum, *Puntea*? Vi se pare potrivit? Comentați-l și în contextul întregii opere a lui Marin Sorescu, o veritabilă *„punte"* simbolică între viață și reflectarea ei în literatură.
5. Scrieți, într-o pagină de jurnal, o poezie al cărei miez simbolic să fie inspirat de o experiență personală. Citiți-o în fața clasei, supunându-vă judecății estetice și umane a colegilor.

Elemente de prozodie
Monoversul

● Din gr. **monos** — „unu", lat. **versus** — „vers".

Este strofa redusă la un singur vers, așa cum a scris Ion Pillat ciclul ***Poeme într-un vers***. Monostihul poate apărea frecvent în finalul unor texte lirice mai ample, de obicei formulând concluzia întregii opere literare într-o sentință poetică: de pildă, monostih este și ultimul vers (al treisprezecelea) dintr-un rondel de Al. Macedonski, identic (ori numai similar) cu primul vers și rimând cu versurile 1, 4, 5, 8, 9, 12. Cu un monovers se încheie și poezia ***Măiastră*** de Nichita Stănescu. Într-un poem ca ***Decor*** de George Bacovia, monoversul alternează cu fiecare catren, căruia îi exprimă concluzia lirică. Acesta reprezintă și versul izolat din **terținele** marilor poeți italieni ai Renașterii.

Sabin Popp,
Tatăl artistului

Bibliografie

- Eugen Negrici, ***Expresivitatea involuntară***, Editura Universalia, București, 2000.
- Ion Pop, ***Poezia unei generații***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1973.
- Eugen Simion, ***Fragmente critice***, vol. III, Fundația Scrisul Românesc / Editura Univers Enciclopedic, București, 1999.
- C. Stănescu, ***Jurnal de lectură***, Editura Cartea Românească, București, 1978.

Structuri literare recurente

Teme fundamentale

Poezia lui Marin Sorescu creează, în ansamblul neomodernist al generației '60, breșa datorată unei **naturaleți cuceritoare**. Tinerii creatori afirmați în deceniul șapte reînnoadă legăturile cu marii poeți moderniști din perioada interbelică (T. Arghezi, L. Blaga, I. Barbu, G. Bacovia) și contribuie, alături de colegul lor Nichita Stănescu, la afirmarea unei noi demnități a limbajului poetic. Cele mai importante opere lirice ale „șaizeciștilor" respiră aerul rarefiat al **metaforei** și se îndepărtează de terenul accidentat al Istoriei. Realitatea dată este ignorată tacit sau explicit, pusă între paranteze sau chiar omisă. Operei lui Marin Sorescu nu îi lipsește substanța metafizică, numai că el alege altă cale, mai **realistă**, pentru a aduce în poezie înălțimile gândului, altitudinea spirituală.

Poetul deschide în fața cititorului ușile poemelor sale și îl invită să intre și să le exploreze interiorul. Lirica nu mai este abstractă și abstrasă din cotidian, iar limbajul devine unul ermetic pentru neinițiați; la Sorescu, *„singur printre poeți"*, ea e plină de **culoare** și **concretețe**, de lucruri solide și palpabile, de gesturi familiare care îl conduc pe lector către probleme și atitudini fundamentale. Autorul predă în fața tuturor, cu o uimitoare pedagogie, lecția simplității profunde.

Succesul remarcabil de critică și public nu l-a făcut pe Marin Sorescu să continue, până la manierizare, pe linia acelei formulei poetice (**ironic-realistă**) care i-l asigurase. Spirit mobil, Sorescu a căutat și a descoperit un nou unghi de abordare lirică, în care **esențializarea parabolică** să urmeze unei și mai minuțioase **inventarieri a realului**. Ceea ce se va numi și la noi **postmodernism** este deja ilustrat cu strălucire de ciclul *La Lilieci.*

Lumea proiectată în poezie este acum oltenească, deci românească în cel mai înalt grad, **expresia fidelă și nuanțată a unui fel de a fi, a gândi, a simți și a vorbi.** „Personajele" care defilează pe scena satului sorescian se comportă cu cel mai mare firesc și își vorbesc la fel de natural, pagina încărcându-se de toate sevele limbajului lor. Lirismul modernist, cerebral, înalt-metaforic (pentru care Sorescu nu a avut niciodată predispoziția colegilor săi de generație) se surpă cu totul în **fluxul epic** susținut și prin **structura dialogică, dramatică** a acestor poeme, cu un copleșitor **efect de real.**

Motive adiacente

Ocolind cu inteligență artistică și voință morală foarfecele cenzurii din regimul comunist, Marin Sorescu își configurează și în teatru un spațiu artistic autonom, suficient de elastic pentru a-și introduce în el temele și obsesiile. Piesele soresciene sunt conectate la **prezent** sau la **trecutul istoric**; însă întotdeauna dramaturgul evită orizontala strict evenimențială, ridicând faptul brut la puterea unei **problematici substanțiale**, cu largă **iradiere simbolică**.

Aceasta se observă încă în piesele istorice *(Răceala, A treia țeapă),* în care autorul își dovedește excepționala capacitate de a fugi de clișee, revitalizând figuri (cum este cea a lui Țepeș) peste care s-au depus praful istoriei și aburul mitologiei. Cu atât mai pregnante sunt **parabolele** construite în trilogia *Setea muntelui de sare (Iona, Paracliserul, Matca),* în care dramaturgul fixează în câte un personaj însăși **condiția umană**.

În *Iona,* ca și în *Matca,* protagonistul este plasat într-o **situație-limită**, care presează ființa până la punctul de rupere și dincolo de el. Nici Iona, pescarul captiv în grota unui pântec de pește, nici Irina, tânăra învățătoare în pragul nașterii și înconjurată de valurile potopului, nu au vreo șansă, în ordinea logică a lucrurilor, să scape cu bine din încercările care le-au fost date. Marin Sorescu este la antipodul autorilor dramatici căutători de intrigi senzaționale și happy-enduri facile. El nu vrea să-și amuze ori să-și farmece publicul, ci să-l facă să gândească, să mediteze. Îl aduce treptat în **tensiunea morală și simbolică** a piesei și, făcându-l martor și, într-un fel, părtaș la avatarurile personajelor, îi pune în subsidiar **întrebări și probleme** la care singur va trebui să răspundă.

Romanul și eseul **existențialist** (scrise după modelul lui Albert Camus și J.-P. Sartre) mizează mult pe un binom de atitudine umană: **solitar / solidar**. Omul se definește prin faptele pe care alege să le facă, prin reacțiile în fața vieții, a morții și a celorlalte provocări subînțelese. **Esența** este precedată de **existență**, iar existența este vertebrată de **principiile** noastre și de **actele** întreprinse, în virtutea lor. Într-un sens simbolic, toți protagoniștii din teatrul parabolic al lui Marin Sorescu sunt niște **învingători** — cu toate că Iona, Paracliserul și Irina își dau sufletul la sfârșitul piesei. Ei se ridică deasupra împrejurărilor care îi strivesc (sau pe care le creează singuri: cazul Paracliserului), păstrându-și conștiința în integralitatea și integritatea ei, refuzând să intre în acea stare de pasivitate, în *„somnolența"* pe care Cioran o atribuia poporului român, mentalului nostru colectiv.

Tehnici de documentare în comunicarea orală și scrisă

Definiție. ***Document. A se documenta. Documentația.*** Conform DEX-ului, *documentul* este un „text scris sau tipărit, inscripție sau altă mărturie servind la cunoașterea unui fapt real, actual sau din trecut"; *a se documenta* înseamnă „a se informa amănunțit și temeinic pe bază de documente; a dovedi, a susține ceva" pe temeiul documentării sistematice; *documentația* reprezintă „totalitatea mijloacelor de informare relative la o problemă sau la un domeniu de activitate" (op.cit.). Există și persoane abilitate să asigure documentația necesară, realizată în manieră științifică, într-o problemă dată, având funcția de *documentariști.* Alteori, aceștia sunt numai consultați de utilizatori în acțiunea de a se informa cât mai temeinic și mai aplicat, în vederea întocmirii unor variate tipuri de lucrări (analize și sinteze, situații statistice, aplicații practice, lucrări științifice, tehnice, de licență, de masterat, doctorat, articole publicistice, studii critice, filosofice, hermeneutice, eseuri structurate, referate, proiecte, studii de caz pe teme controversate etc.).

Caracteristici. Angela Repanovici (în lucrarea intitulată *Tehnici de informare și documentare* I, II, 2001) stabilește anumite *etape premergătoare,* capabile să asigure o documentare aprofundată: scopul și durata cercetării, enunțarea clară a temei, tipul de bibliografie solicitat (selectivă, exhaustivă, pe un singur domeniu, pe domenii conexe), tipurile de documente necesare consultării (cărți, dicționare, reviste de specialitate, buletine științifice, articole din periodice), modalitatea de consultare a documentelor (lectura integrală, parcurgerea lor selectivă în sala de lectură, sub formă de împrumut, fragmente [xero]copiate, scanarea unor pagini ilustrative etc.) și termenul de finalizare.

Documentarea se poate desfășura în biblioteca individuală, în bibliotecile școlare ori în cele de sector, la Biblioteca Metropolitană, în marile unități publice, precum Biblioteca Centrală Universitară și Biblioteca Academiei Române. În mare parte, însă fără posibilitatea verificării autenticității surselor, documentarea se poate realiza și pe internet. Într-o bibliotecă publică, există două tipuri de fișiere în care cercetătorul poate identifica titlul și autorul lucrării cerute: *fișierul tradițional* și *cel informatizat.* Documentele cerute trebuie căutate în *catalogul sistematic*, în cel *alfabetic*, iar articolele din ziare, buletine, almanahuri și reviste, în *catalogul periodicelor* sau, mai recent, pe internet.

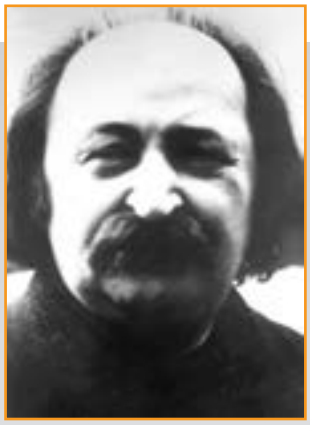
Exemple. Etapele propriu-zise de lucru în documentare sunt următoarele: a) parcurgerea și fișarea bibliografiei de referință; b) extragerea și ordonarea principalelor opinii consacrate în domeniul abordat (eventuale discuții cu specialiști în domeniu); c) documentarea la fața locului (în lucrări practice, istorice, arheologice, în filme documentare, în anchete, reportaje, comentarii din zone de război ori din spații calamitate, interviuri etc.); d) evidențierea opiniilor convergente și divergente ale specialiștilor vizând problema abordată; e) formularea unor puncte de vedere personale care să aprobe/să dezaprobe opiniile oficiale și care vor fi ulterior dezvoltate în lucrare; f) fixarea unor strategii în derularea seturilor de argumente utilizate; g) compatibilizarea grupurilor de argumente cu informațiile și documentele selecționate; h) clasificarea răspunsurilor în ordinea importanței lor și a dovezilor aferente însoțitoare; i) structurarea formei finale de cercetare pentru elaborarea lucrării. Documentarea realizată pe internet presupune o vigilență sporită: site-urile cu o interfață neglijentă trebuie respinse; sursele de informare trebuie verificate și achizițiile comparate cu cele obținute din izvoarele scrise ori vorbite tradiționale; se cuvin consultate site-urile de referință accesibile pe motoare de căutare recunoscute, pentru seriozitatea informațiilor oferite internauților.

Exerciții. Aplicații

1. Structurați un proiect sau o lucrare aplicativă științifică (dată ca temă în clasă), respectând principiile enunțate mai sus în legătură cu tehnicile de documentare.
2. Realizați un eseu structurat, un referat sau un studiu de caz pe o temă literară (indicat drept temă în clasă), aplicând recomandările enumerate despre tehnicile de documentare.
3. Organizați o anchetă pe o temă școlară de actualitate în liceul vostru: documentați-vă în privința problemelor majore care suscită interesul colectiv; luați interviuri colegilor aparținând unor tipuri de clase diferențiate ca profiluri; formulați puncte de vedere personale și comparați-vă opiniile.
4. Pregătiți o lucrare de specialitate individuală și/sau una colectivă (într-un grup de elevi) pentru o sesiune de comunicări științifice sau pentru o sesiune de cercuri școlare în liceu/la nivelul municipiului; explicați profesorilor și colegilor cum vă documentați în mod concret și cum elaborați, pe baza informațiilor strânse și prelucrate, lucrările voastre teoretice și practice.

„Eu sunt, la fiecare, o prelungire curbă, Doar inima, tendința spre infinit conturbă”

Leonid Dimov



Coordonate ale vieții și operei

Leonid Dimov s-a născut la 11 ianuarie 1926, la Ismail, în sudul Basarabiei. Debutează publicistic în 1956, cu versuri, în revista „Tânărul scriitor”. În 1957, comite un gest de frondă, nebunesc pentru acei ani (și „oniric” *avant la lettre*): „profanează” statuia lui Stalin din parcul Herăstrău — ceea ce îl va duce, pentru un an, la închisoarea Jilava.

Reapare cu versuri abia în 1965, în „Viața românească”, și debutează editorial un an mai târziu, cu volumul ***Versuri,*** primul dintr-o consistentă bibliografie: ***7 poeme*** (1968), ***Pe malul Styxului*** (1968), ***Carte de vise*** (1969), ***Semne cerești*** (1970), ***Eleusis*** (1970), ***Deschideri*** (1972), ***La capăt*** (1974), ***Litanii pentru Horia*** (1975; versuri respinse de la publicare, cu două decenii în urmă), ***Dialectica vârstelor*** (1977), ***Veșnica reîntoarcere*** (1982) [poezii]; R.-M. Albérès, ***Istoria romanului modern*** (1968), Marcel Raymond, ***De la***

▶▶▶

Vis cu bufon

În laptele dimineții aceste
Din orașul climateric cu însușiri alpestre
Au explodat ciudat prăjiturile din vitrină.
Zic ciudat, pentru că doar piereau într-un glob de lumină
De culoarea lor întunecată
Pentru prăjiturile de ciocolată,
Roz, cu scame de tăciuni
Pentru prăjiturile de căpșuni,
Verzui și galben un pic
Pentru prăjiturile cu fistic
[...]
Eu mă gândeam, bineînțeles, la moarte
Când a intrat sunând din clopoței, pe rotile,
Bufonul unui rege mort cu zile,
Mort subit
Pe când plutea de plăcere printr-un veac văruit.
Dar să lăsăm gluma. Era
Bufonul nostru numai catifea
Și pe dinăuntru și pe dinafară,
Un vulpoi de cârpă cu coadă ușoară.
Se mișca degeaba, exista fără să fie,
Era — dacă vreți — o filosofie.
Toată lumea se făcea că nu-l știe,
Că nu-l vede când se strâmba-n spate
Și presăra boare tulbure pe linguriţele plate...
Am început atunci să mănânc în cascade
Cataifuri, baclavale, rulade,
Simțeam în juru-mi umede boturi,
Înghițeam în neștire bezele, pișcoturi
Și creșteam, mă umflam ca un aerostat
Cu bube dulci și diabet zaharat,
Acolo în munții limpezi în zarea zmeurie
La masa pătrată din cofetărie.

Comunicare orală interactivă

1. Citiți cu voce tare poemul, căutând „sincopa” existentă la nivelul rimei și explicându-i consecințele asupra sensurilor.
2. Identificați toate cuvintele care exprimă, într-un fel sau altul, senzația de dulce. Care este ponderea și semnificația lor în materia poemului?
3. Identificați, în grupe de lucru, comparațiile și metaforele din poem, observând care dintre cele două figuri de stil este folosită mai frecvent.

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Poemul *Vis cu bufon* face parte din volumul *Carte de vise* și este definitoriu pentru **atmosfera onirică** în care poetul, de fiecare dată, scufundă realitatea. O realitate cu elemente ușor de recunoscut și chiar familiare, dar dispuse după o logică stranie, greu de sesizat de către cititor. Ce se observă de la prima vedere este faptul că Leonid Dimov folosește, în continuare, **rima** ca pe un fel de reminiscență a unei rigori clasice. În același timp, unele rime sunt comice și voit banale *(întunecată-ciocolată, pic-fistic, rotile-zile, cascade-rulade, aerostat-zaharat)*, semn că poetul le utilizează nu pentru a face versurile mai „serioase", ci, dimpotrivă, pentru **a se juca** și mai mult. Cuvintele alăturate prin rimă formează perechi năstrușnice, imposibile, termenii desemnând elemente și realități ce nu comunică în niciun fel (în niciun **alt** fel) unele cu altele. În ce fel se leagă *cascadele* și *ruladele*? În nici unul, conform logicii curente, comune. Însă logica lui Leonid Dimov este una a **visului** și, prin urmare, în acest poem pot fi alăturate ușor, ca și în vis, elemente și imagini complet diferite, din zone și chiar planuri divergente. În timp ce romantismul utiliza visul ca pe o treaptă (către metafizic), iar psihanaliza — ca pe o cale de acces (către subconștient), **poezia onirică a lui Leonid Dimov produce vise cu o maximă luciditate creatoare** și cu scopul de a extrage din ele un principiu al maximei libertăți. În vis, elementele și întâmplările se pot afla în relațiile cele mai absurde de proximitate și de succesiune, singura „regulă" fiind aceea a absenței oricărei reguli, a împlinirii posibilităților fără nicio constrângere ori restricție logică.

Cititorul este introdus dintr-odată, fără nicio pregătire, în acest univers ciudat, în care contrastele se topesc și lucrurile fraternizează într-o dulce anarhie: *„În laptele dimineții aceste / Din orașul climateric cu însușiri alpestre / Au explodat ciudat prăjiturile din vitrină."* Cum observă Valeriu Cristea, versurile lui Dimov au *„o cădere calm-narativă"*, pe fondul unei succesiuni de *„întâmplări"* și formând, în desfășurarea lor, o *„epopee"*. Epopeea din *Vis cu bufon* este, desigur, una comică și **dulce,** angrenând — ca personaje — inclusiv **prăjiturile din vitrină**: cele de ciocolată, cele de căpșuni, cele de fistic *„și așa mai departe"*. Poetul le descrie pe fiecare în parte cu o **atenție** mișcătoare ce îi este specifică și prin care vrea să dea **sugestia poeticului latent din orice lucru**, oricât de umil și de apoetic, în aparență. El îl continuă, la acest punct, pe T. Arghezi (cu gingășiile sale față de vietățile umile, de gângăniile ce dovedesc harul divin), împingând însă și mai mult granițele poeziei, pentru a primi în ea, practic, tot ceea ce alți poeți refuză să primească. Prin această totală **democratizare** a poeziei, **procedeele predilecte sunt**, pentru Dimov (și, pe urmele lui, pentru „optzecistul" postmodernist Mircea Cărtărescu), **descrierea** și **enumerația**. Acestea sunt utilizate și în *Vis cu bufon*, pentru a nu fi scăpate cumva din vedere onorabilele *„cataifuri, baclavale, rulade"*, *„bezele, pișcoturi"* — mâncate *„în cascade"*, înghițite *„în neștire"* de un erou lacom și copilăros, de o inocență înduioșătoare. **Visul**, extins la dimensiunile unei cofetării, este unul **dulce** la figurat, dar mai ales la propriu — și totul se rotește în jurul delicioaselor prăjituri, inclusiv metaforele, două dintre ele (*„laptele dimineții aceste"* și *„zarea zmeurie"*) fiind perfect adecvate **spațiului** în care se petrece mica epopee gastronomică. Iată cum se întrevede o anume **organizare** sub această proliferare aparent haotică a lucrurilor și a materiilor. Dimov operează, de

Baudelaire la suprarealism (1970), J.G. Herder, ***Scrieri*** (1973), M.I. Lermontov, ***Poezii*** (1977), Gérard de Nerval, ***Poezii*** (1979), L.N. Tolstoi, ***Copilăria, Adolescența, Tinerețea*** (1980) [traduceri]. Primește Premiul Uniunii Scriitorilor în 1979. Moare pe 5 decembrie 1987, la București.

Strofa

● Din fr. **strophe**, gr. **strophe** — „întoarcere".

„În Antichitatea greacă, strofa reprezenta **o parte din cântecul corului**, care corespundea întoarcerii membrilor acestuia spre dreapta, în timpul dansului executat în jurul altarului. În deplasarea inversă a coriștilor, și anume de la dreapta la stânga, ei intonau **antistrofa**. Amândouă s-au păstrat, în teatrul antic, însoțind ocolirea scenei de către membrii corului" (DTL, 1990). Celor două forme artistice consecutive le urma **epoda** (ultima parte a cântecului intonat de cor ori cea prezentă în părțile lirice ale tragediilor și ale comediilor vechi).

Termenul provine din franceză, unde a fost introdus de Pierre Ronsard (în 1550). „În versificația modernă, strofa reprezintă **o grupare de versuri**, de obicei cu înțeles unitar, care se repetă identic din punctul de vedere al formei, **unitară în privința metrului, a rimei și a măsurii**. Strofa constituie o parte componentă a unei poezii lirice. În Antichitate, strofele se clasificau după structura lor metrică în: **alcaice, asclepiade, safice** etc. Regulile prozodice moderne diferențiază strofele după **numărul de versuri** care le compun: **monovers, distih, terțet** (și **terțină**), **catren, cvinarie, senarie** (și **sextină**) și **polimorfe** (de la șapte la douăsprezece versuri). Odată cu romantismul (mai ales începând cu poezia lui V. Hugo), strofa nu mai respectă totdeauna nici condiția unității de sens, nici pe aceea a ordinii formale,

ideea poetică urmând de la o strofă la alta" (op.cit.). Creaţia orală autohtonă n-a cunoscut strofa decât sub influenţa **liricii culte**.

Georg Flegel, *Desertul*

Referinţe critice

Leonid Dimov este un pictor căruia i s-au substituit uneltele. El striveşte cuvintele şi transformă lexical într-o masă de pastă grea, în râuri bogate de uleiuri. Bizarul somptuos şi un fel de onirism flamand caracterizează visele [...] *pline de fast ca ale unui împărat asiat.*

Valeriu Cristea, ***Interpretări critice***

Bibliografie

- Mircea Cărtărescu, ***Postmodernismul românesc***, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999.
- Leonid Dimov, Dumitru Ţepeneag, ***Momentul oniric***, antologie de Corin Braga, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1997.
- ***Dimov, oniricul***, dosar al revistei „Caiete critice", nr. 3-4 (52-53)/1992.
- Mircea Iorgulescu, ***Rondul de noapte***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1974.
- Eugen Simion, **Scriitori români de azi**, vol. III, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984.

fapt, cu **serii de obiecte** şi, odată ce a schiţat un cadru („oniric"), tinde să-l epuizeze, descriind minuţios lucruri care, în mod logic, ţin de cadrul respectiv. Astfel că tabloul apare, până la urmă, ca **firesc** în poezia de faţă, până în momentul intrării în scenă a unui personaj ciudat, *„bufonul unui rege mort cu zile"* (şi care murise, aflăm, *„pe când plutea* ***de plăcere*** [s.ns.] *printr-un veac văruit"*), un bufon *„numai catifea / Şi pe dinăuntru şi pe dinafară"*, *„un vulpoi de cârpă cu coadă uşoară"*, care intră în cofetărie *„pe rotile"*, pentru a presăra *„boare tulbure pe linguriţele plate"*. Ce caută un asemenea personaj în acest decor e greu de explicat — într-o logică a realului. Într-o plăsmuire de vis, orice se poate şi nu este imposibil ca **bufonul** (care, sub aparenţa de glumă deşucheată, spune lucrurilor pe nume, devenind astfel o veritabilă imagine a **libertăţii pestriţe** de exprimare) să apară şi să-şi facă de cap într-o cofetărie, să se strâmbe în spate şi să dinamizeze peisajul ireal. Dacă iniţial eroul se gândea *„bineînţeles, la moarte"* şi chiar prăjiturile din vitrină păreau pierite *„într-un glob de lumină"*, odată cu apariţia bufonului, i se stârneşte pofta de viaţă şi o lăcomie *„cinstită"* se dezlănţuie, protagonistul înghiţind *„în neştire"* tot ce găseşte în jur şi umflându-se *„ca un aerostat / Cu bube dulci şi diabet zaharat"*. Până şi bolile sunt dulci, în poemul lui Dimov!

„Era — dacă vreţi — o filosofie", sună un vers cam ironic al poemului, ironic pentru că Leonid Dimov încearcă de fapt, în proiecţiile sale onirice, să evite tocmai filosofia şi filosofarea, conceptualizarea, devoalarea unor semnificaţii mai adânci ale lucrurilor pe care le înfăţişează. Şi totuşi, cuvintele sale nu sunt puse pe hârtie la întâmplare, în mod aleatoriu (cum procedau, de pildă, dadaiştii), ele articulând o **filosofie în imagini**, în care **elementul vizual** este hotărâtor (exact ca într-un vis). Iată deci „filosofia": *Vis cu bufon* este o imagine a copilăririi, a regresiunii spre un univers infantil, lipsit de griji, unde toate poftele se împlinesc.

Astfel, **lirica lui Leonid Dimov se îndepărtează de modernism şi anunţă postmodernismul** prin „bufonadele" experimentate, prin absenţa interogaţiilor grave, existenţiale, prin refuzul metaficicului şi analiza stăruitoare a „fiziciului" imanent, prin reabilitarea lirică a obiectelor umile şi a întâmplărilor mărunte. Dar şi printr-o mitologie *sui-generis*, burlescă şi încântătoare, în care, de pildă, prăjiturile pot fi nişte mici şi dulci zeităţi, iar *„masa pătrată din cofetărie"* — **Olimpul** lor, fireşte — **oniric**.

Exerciţii de reflecţie şi compoziţii

1. În opinia voastră, o astfel de poezie trebuie mai degrabă analizată sau „gustată", pur şi simplu, pentru savoarea limbajului? Justificaţi-vă într-un scurt comentariu umoristic opţiunea.
2. Faceţi o compunere-paralelă între poemul lui Dimov şi unul semnat de Tudor Arghezi (eventual despre universul domestic), în care să apară mici „personaje", complet ignorate de alţi poeţi.
3. Credeţi că se poate face un scurt film (fie el şi suprarealist) după poezia lui Dimov? Dar după o poezie a lui Nichita Stănescu? Argumentaţi.
4. Scrieţi o compoziţie liberă în care să prezentaţi rolul bufonului, în general, la curtea unui rege sau împărat. De ce are el voie să spună şi să facă orice? Este omul, adesea, un bufon al condiţiei sale?

„Nu mă cunosc decât atunci când plâng”
Ileana Mălăncioiu

Pasărea tăiată

M-au ascuns bătrânii după obicei
Să nu uit de frica pasării tăiate
Şi ascult prin uşa încuiată
Cum se tăvăleşte şi se zbate.

Strâmb zăvorul şubrezit de vreme
Ca să uit ce-am auzit, să scap
De această zbatere în care
Trupul mai aleargă după cap.

Şi tresar când ochii, împietrind de groază,
I se-ntorc pe dos ca să albească
Şi părând că-s boabe de porumb
Alte păsări vin să-i ciugulească.

Iau c-o mână capul, cu cealaltă restul
Şi le schimb când mi se pare greu,
Până nu sunt moarte, să mai stea legate
Cel puţin aşa, prin trupul meu.

Însă capul moare mai devreme
Ca şi cum n-a fost tăiată bine
Şi să nu se zbată trupul singur
Stau să treacă moartea-n el prin mine.

Olga Margineanu Morărescu, *Pasărea ascunsă* (fragment)

1. Recitiţi cu atenţie poezia. La ce poet român aţi mai întâlnit acest ritm?
2. Identificaţi figurile de stil din poem. Cum explicaţi numărul lor atât de mic? Accentuează acestea atmosfera tragică?
3. Având în vedere faptul că poemul are o desfăşurare epică, încercaţi să-l împărţiţi în „episoade”. Este posibilă o astfel de segmentare? Argumentaţi.
4. Comparaţi poemul studiat cu *Moartea căprioarei* de Nicolae Labiş şi evidenţiaţi asemănările dintre experienţele traumatizante ale copiilor.

Coordonate ale vieţii şi operei

Ileana Mălăncioiu s-a născut la 23 ianuarie 1940, în comuna Godeni, judeţul Argeş. A făcut liceul la Câmpulung-Muscel (absolvindu-l în 1957), după care a urmat Şcoala Tehnică Financiară din Bucureşti (1960) şi apoi Facultatea de Filosofie a Universităţii Bucureşti, obţinând licenţa în 1968. În 1975, şi-a luat doctoratul în filosofie, cu o teză despre tragic. A lucrat ca redactor la Televiziunea Română, la revista „Argeş”, la Studioul Cinematografic Animafilm şi apoi la revista „Viaţa românească”. După 1990, a fost redactor-şef adjunct la ultima revistă menţionată şi redactor-şef la Editura Litera. Debutul publicistic, cu versuri, are loc în 1965, în paginile „Luceafărului”, iar cel editorial, cu volumul ***Pasărea tăiată,*** doi ani mai târziu, într-un al doilea „val” al „şaizecismului” neomodernist. Urmează ***Către Ieronim*** (1970), ***Inima reginei*** (1971), ***Crini pentru domnişoara mireasă*** (1973), ***Ardere de tot*** (1976), ***Peste zona interzisă*** (1979), ***Sora mea de dincolo***

Nicolae Grigorescu, *Profil de fată*

(1980), ***Linia vieţii*** (1982), ***Urcarea muntelui*** (1985) [poezie]; ***Vina tragică*** (1978), ***Călătorie spre mine însămi*** (1987), ***Crimă şi moralitate. Eseuri politice*** (1993), ***Cronica melancoliei*** (1998), ***A vorbi într-un pustiu*** (2001), ***Recursul la memorie. Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache*** (2003) [eseistică şi publicistică]. A primit Premiul „Mihai Eminescu" al Academiei Române (1973), de două ori Premiul Uniunii Scriitorilor (1979; 1993) şi, pentru întreaga activitate, Premiul Naţional de Poezie „Mihai Eminescu" şi Premiul ALIA al revistei „Adevărul literar şi artistic".

Esteticul şi **eticul** fuzionează în creaţia Ilenei Mălăncioiu într-un aliaj special şi rar. Opera sa este emblematică pentru ceea ce s-a numit, la noi, **rezistenţa prin cultură**. Ea edifică un univers propriu, inconfundabil, ermetic în faţa comandamentelor ideologice ale epocii, un univers de fantasme, cu o tentă expresionistă. Poezia sa este, încă de la început, matură şi gravă, înnegurată şi meditativă, deschisă cu precădere către partea bolnavă a existenţei. Sonurile eminesciene şi bacoviene, uşor de recunoscut în unele poeme, nu diminuează cu nimic puternica originalitate a operei unei autoare înclinate **să descopere şi să investigheze suferinţa din lume, urâtul existenţial.**

Argumentaţie. Problematizare. Conexiuni

Poemul care dă titlul volumului de debut al Ilenei Mălăncioiu, *Pasărea tăiată*, introduce, prin densitatea lui epică şi simbolică, unele dintre temele fundamentale ale autoarei — pe care ea le va exploata, din diverse unghiuri, dar cu aceeaşi insistenţă, în toate volumele ulterioare. Folosind persoana I, poeta se regăseşte şi se exprimă total în ea, într-o suprapunere aproape perfectă a eroinei lirice cu autoarea versurilor. Este o amintire din copilărie, deloc senină şi solară, ci marcată, dimpotrivă, de **experienţa traumatizantă a morţii**. Tăierea unei păsări, ritual aproape cotidian în satul românesc tradiţional, este pentru copilă o scenă îngrozitoare, de care ceilalţi, iniţial, reuşesc s-o ferească (*„M-au ascuns bătrânii după obicei"*). Poemul începe brusc, fără menajamente; ne trezim în plină scenă a „execuţiei" deja comise, la care fata nu a putut asista. Ea reuşeşte însă, încordându-şi atenţia, să o **audă** (*„Şi ascult prin uşa încuiată / Cum se tăvăleşte şi se zbate"*). Această zbatere înnebunită a trupului ce *„aleargă după cap"* o îngrozeşte şi mai mult pe copilă, martor inocent al felului în care moartea se strecoară într-o făptură încă vie. Cele două părţi ale păsării tăiate, capul şi trupul, zvâcnesc, saltă şi se tăvălesc într-o vitalitate nefirească, reprezentând nu doar un refuz, ci şi un preludiu al morţii. Sensibilitatea fetei intensifică şi amplifică, la proporţii psihologice nefireşti, **cruzimea** inerentă unui asemenea sacrificiu domestic. Aşa cum nu a putut să-şi astupe urechile la zgomotele din curte, ea nu reuşeşte apoi să-şi ia ochii de la capul separat de trupul păsării. Narată minuţios, scena devine macabră, de un „naturalism" extrem: *„Şi tresar când ochii, împietrind de groază / I se-ntorc pe dos ca să albească / Şi părând că-s boabe de porumb / Alte păsări vin să-i ciugulească."*

Primele trei strofe, alcătuite, ca întreaga poezie, din versuri de o simplitate şi o limpezime neobişnuite în neomodernismul românesc, dezvoltă de fapt **cadrul** potrivit pentru **gestul simbolic** al fetei. Îndepărtată de scena sângeroasă, copila s-a apropiat apoi şi a studiat-o cu o sensibilitate mărită, la pândă, prinzând toate detaliile macabre. Abia acum, însă, ea va **acţiona**, luând în mâini părţile secţionate ale păsării. Gestul este nefiresc, morbid, în ordinea realistă a lucrurilor, dar cu o mare încărcătură simbolică. Nu este exclusă, la acest punct, o influenţă a basmelor populare, în acestea trupurile fiind foarte uşor dezmembrate, descăpăţânate, iar apoi (unele) lipite la loc prin intervenţia miraculoasă a unei forţe benefice. În poemul Ilenei Mălăncioiu, corpul fetei devine un fel de „element conductor", prin care ea speră să poată induce **viaţa** între cele două părţi rupte ale vechii anatomii (*„Până nu sunt moarte, să mai stea legate / Cel puţin aşa, prin trupul meu"*). Când însă *„capul moare"*, primul, ea nu renunţă, ci continuă să ţină în mână trupul păsării. Nu pentru a-l mai salva (căci fata îşi dă seama că aşa ceva este cu neputinţă), ci pentru a nu-l lăsa singur, pentru ca, de data aceasta, să facă să ajungă mai uşor **moartea** la el (*„Şi să nu se zbată trupul singur / Stau să treacă moartea-n el prin mine"*).

Redusă la planul realist al poveştii, scena este macabră, iar naivitatea fetei — deplină. Însă, într-un plan mai adânc de semnificaţie (acela din care orice poezie veritabilă îşi trage substanţa), experienţa fetei condensează şi vizualizează obsesia omului de a înfrunta, cu orice preţ, moartea, de a i se opune încercând să lege la loc arterele rupte ale vieţii. Suferinţa, boala, moartea desfac, secţionează, rup şi sfărâmă; pentru a le contracara, imaginaţia poetei furnizează elemente de coagulare, propriul corp fiind unul dintre ele. Întreg universul liric al Ilenei Mălăncioiu este străbătut de nişte vase

comunicante *sui-generis*, în care **presiunea morţii determină**, într-un alt loc, **ţâşnirea impetuoasă a vieţii**. Poeta creează un tablou în imagini secvenţiale, pentru ca şi cititorul să poată asista la jocul pasionant (uneori morbid) al circulaţiei lichidului vital dintr-o parte în alta. Într-un poem ulterior, această realcătuire şi înviere a unei fiinţe moarte este posibilă, precum în basme: *„Şi eu trec pe urma ta şi-adun braţele pierdute, / fruntea albă, părul galbin, ochiul tulbure şi rece / Şi când toate-s aşezate înapoi precum au fost / Să le dau din nou suflare, sufletul în ele-mi trece. / Mi se face tâmpla rece, mi se face gol în frunte, / Glasul meu îşi uită gura împietrită care-l poartă, / Astfel una câte una părţi din mine s-au pierdut/ Şi începe să le-adune înviatul trup de moartă”* (*Trecere*). Dar, spre deosebire de basme, aici fiinţa care suflă asupra alteia aburul vieţii intră, ea, în moarte, păstrându-se astfel **echilibrul firii**. În balanţa vieţii şi a morţii, niciunul dintre talgere nu se poate ridica mult timp deasupra celuilalt; „victoriile” şi „înfrângerile” în cazul ambelor părţi sunt, de aceea, temporare şi relative, distribuite, pe de altă parte, după un plan divin pe care îl conştientizăm, fără să-i prindem formula. Încă naivă, fără experienţa vieţii, copila din *Pasărea tăiată* nu realizează deocamdată existenţa acestui plan şi, deci, nici nu poate **înţelege** rostul morţii la care asistă. Liantul elementelor secţionate nu este, de fapt, trupul (şi nici mintea fetei), ci **sufletul** ei cald şi bun, **care încearcă să repare ireparabilul**.

Claude Monet, *Păsări moarte*

Exerciţii de reflecţie şi compoziţii

1. Analizaţi poezia din punctul de vedere al modurilor şi timpurilor verbale folosite, încercând să formulaţi, într-o analiză stilistică, concluzii pertinente asupra modului ei de construcţie gramaticală.
2. Cum vi se pare mesajul poeziei: pesimist sau optimist? Demonstraţi într-un scurt eseu argumentativ. Daţi-i un titlu adecvat.
3. Realizaţi o compoziţie-paralelă între ideea poetică din *Pasărea tăiată* şi un episod similar dintr-un basm românesc, în care are loc o înviere a eroului principal. Referiţi-vă şi la „etapele” acestei învieri şi desprindeţi-i semnificaţiile în contextul literar ales.
4. Cât de senin este universul copilăriei schiţat în acest poem, faţă de cel prezentat în opera *Amintiri din copilărie* a lui Ion Creangă? Argumentaţi.

Elemente de prozodie
Stanţa

● Din fr. **stance**, it. **stanza** — „locuinţă, încăpere”, în sensul de „casa rimelor”.

„Termenul este sinonimic cu cel de strofă, în lirica italiană a Renaşterii. Deşi se referă la noţiunea de strofă, în general, indiferent de numărul de versuri ale acesteia, stanţa desemnează mai ales strofa de opt versuri (**octava**). Ea a apărut în lirica religioasă şi populară din secolul al XIII-lea, utilizată apoi de Boccaccio în ***Teseide şi Filostrato***. Forma artistică dată stanţei de către Boccaccio a devenit modalitatea prozodică în care şi-au scris operele poetice Poliziano (***Stanţe***), Ariosto (***Orlando furios***), T. Tasso (***Ierusalimul eliberat***) şi alţii” (DTL, 1990).

Poeţii români folosesc în mod predilect strofa-octavă, fiindcă le permite o argumentaţie mai amplă în susţinerea unei idei lirice: Mihai Eminescu (în antume, dar mai ales în textele postume), G. Coşbuc, O. Goga, Nichita Stănescu. Poetul simbolist Jean Moréas, autorul volumului ***Stanţe*** (1899), considera că, spre deosebire de strofa obişnuită, stanţa impune o şi mai mare rigoare metrică şi un înţeles de sine stătător mai bine exprimat. Utilizat şi de simboliştii români, termenul ca atare se regăseşte în titlul volumului lui G. Bacovia, ***Stanţe burgheze*** (din 1946).

Bibliografie

- Valeriu Cristea, ***Fereastra criticului***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987.
- Eugen Negrici, ***Introducere în poezia contemporană***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985.
- Alexandru Paleologu, ***Simţul practic***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1974.
- N. Steinhardt, ***Critica la persoana întâi***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1983.

Epoci și ideologii literare

Postmodernismul

Trecutul ne condiționează, ne apasă umerii, ne șantajează. Avangarda istorică (dar și aici aș vedea avangarda ca pe o categorie metaistorică) încearcă să se răfuiască cu trecutul. „Jos cu clarul de lună", slogan futurist, e un program tipic pentru orice avangardă și este de ajuns să înlocuim cu ceva potrivit clarul de lună. Avangarda distruge trecutul, îl desfigurează [...]. *Răspunsul postmodernului dat modernului constă în recunoașterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revizuit: cu ironie, cu candoare. Mă gândesc la atitudinea postmodernă ca la atitudinea celui care iubește o femeie, foarte cultă, și căreia nu-i poate spune: „Te iubesc cu disperare", pentru că el știe că ea știe (și că ea știe că el știe) că propoziții ca aceasta le-a mai scris și Liala* [scriitoare italiană de mare succes comercial, n.ns.]. *Există totuși o soluție. Va putea spune: „Cum ar spune Liala, te iubesc cu disperare." În acest moment, evitând falsa inocență, deoarece a spus clar că nu se mai poate vorbi cu inocență, acesta îi spune totuși femeii ceea ce voia să-i spună: că o iubește, dar că o iubește într-o epocă de inocență pierdută.* [...] *Ironie, joc metalingvistic, enunț la pătrat.*

Umberto Eco, ***Marginalii și Glossa la „Numele trandafirului"***, în „Secolul XX", nr. 8-10/1983

Epoca modernă s-a născut din sentimentul unei despărțiri radicale de trecut. Atât moderniștii, cât și avangardiștii au avut intuiția că între ei și poeții tradiționali s-a înălțat un zid. Istoria poeziei europene n-a cunoscut o situație asemănătoare niciodată înainte de mijlocul secolului XIX. Toate înnoirile de până atunci se limitaseră la combaterea uneia singure dintre orientările anterioare. Poezia modernă a fost cea dintâi care a respins trecutul în întregul său. Un lucru exact invers se petrece în postmodernism: el nu numai că nu întoarce spatele poeziei moderne pe care, într-o anumită măsură, o recuperează, dar nu-l întoarce nici măcar poeziei mai vechi decât ea. Este ca și cum postmodernismul s-ar defini printr-o dorință de înglobare a trecutului și s-ar referi la toată poezia scrisă înainte. [...] *Poetul modern este de obicei „inocent" în raport cu tradiția: se scutură de ea ca de o povară inutilă. Vrea să facă altceva decât înaintașii săi. Sentimentul lui este unul de libertate împinsă până la anarhie. Postmodernul nu e anarhic. Pentru el, tradiția este o povară purtată cu grație, asumată critic sau ironic.*

Nicolae Manolescu, ***Despre poezie***, 1987

O continuitate ludică

Elementul de compunere *post-* din termenul **postmodernism** definește exact curentul ca atare, din punct de vedere istoric și tipologic. Postmodernismul vine **după** modernism, **după** o întreagă evoluție, sedimentată istoric, a literaturii. El intenționează însă, spre deosebire de curentele și atitudinile anterioare, să nu se mai înscrie în această evoluție, ci să o abolească, privind mai întâi istoria literaturii ca pe un tot și aderând apoi la acele etape estetice reinterpretate în prezent. Scriitorul postmodern are sentimentul că toate lucrurile au fost deja scrise și atunci face din aceasta o premisă pe care își construiește propria reacție: una esențialmente **culturală, livrescă, a citatului intertextual și a parafrazei**. El încorporează în propriul text fragmente de texte și experiențe ale altora, recunoscându-le și numindu-le explicit. Scrie, așadar, literatură, pornind mai degrabă de la literatura care îl precedă, decât de la realitatea istorică a secolului al XX-lea, ce îl conține; iese din cărți, dintr-o uriașă Bibliotecă, la care se atașează cu un spirit pe de o parte ironic, pe de alta ludic. **Ironic** (dar la modul afectuos), pentru că postmodernul recunoaște că **face** literatură și, deci, naivitatea nu are ce căuta în proiectul lui. **Ludic**, fiindcă această nouă literatură (în marginea și în spiritul unei literaturi deja scrise) dezvoltă bucuria reinterpretării personale a unor vechi și (pentru moderni) de mult „prăfuite" partituri.

Postmodernismul se îndepărtează, prin urmare, de la acea linie dreaptă a evoluției literaturii, a progresului și a progresiei estetice oprite în avangardismul extrem, făcând o buclă și atașându-se la o tradiție pe care, în loc să o nege, o recreează. Identitatea și substanța sa nu ies din ruptura programatică de un anumit trecut și o anume tradiție, ci, dimpotrivă, din acel element de compunere *post-* care semnalează **o continuitate ludică**, știutoare și, deci, **ironică**.

„Să uit tot ce știu despre poezie”

Mircea Cărtărescu

Ciocnirea

într-un târziu am încercat să-ți dau telefon, dar telefonul murise
receptorul duhnea a formol, am deșurubat capacul microfonului
și am găsit fierul ruginit, plin de viermi;
am căutat șurubelnița
și-am desfăcut carcasa: de lița bobinelor
își prinseseră păianjenii pânza.
pe șnurul împletit, acum putred, cu cauciucul mâncat și sârma zdrelită
își lăsau mirosul furnicile; l-am apucat, l-am smucit pân-a ieșit din pioneze
cu tencuială cu tot,
am tras de el până am început să apropii
metru cu metru cartierul tău de al meu
turtind farmaciile, cofetăriile, pleznind țevile de canalizare
încălecând asfalturile, presând atât de mult stelele pe cerul violaceu, de amurg, dintre case
încât deasupra a rămas doar o muchie de lumină scânteietoare
pulsând în aerul ars, ca de fulger.
trăgeam de fir, și ca un sfânt indian făcând trapezul pe ape
statuia lui c.a. rosetti aluneca spre miliție
consiliul popular al sectorului doi
se ciocni de foișorul de foc și se duse la fund cu tot cu o nuntă
iar strada latină zâmbi; trăgeam de fir, încolăcindu-l pe braț, și deodată
casa ta cu brâuri albe și roz ca o prăjitură de var
apăru cu fereastra ta în dreptul ferestrei mele
geamurile pleznră cu zgomot
iar noi ne-am trezit față-n față
și ne-am apropiat din ce în ce mai mult
până ne-am îmbrățișat strivindu-ne buzele
pulverizându-ne hainele, pieile, amestecându-ne inima
mâncându-ne genele, smaltul ochilor, coastele, sângele,
ciobindu-ne șira spinării, arzând.

arzând cu troznete, ca dați cu benzină
arzând cu ghețuri albastre, cu stalactite de fum
cu ceară sfârâitoare, cu seu orbitor
până cenușa a umplut lada de studio și chiuveta din baie
și păianjenii și-au făcut plase în coșul pieptului nostru.

Coordonate ale vieții și operei

Mircea Cărtărescu s-a născut la 1 iunie 1956, la București. A urmat cursurile Liceului „Dimitrie Cantemir” (absolvit în 1975), apoi pe cele ale Facultății de Litere a Universității București (cu licența în 1980). După absolvire, este profesor la o școală generală bucureșteană (până în 1989) și redactor al revistei „Caiete critice” (în 1989). După Revoluție, devine asistent la Facultatea de Litere din București (1990) și, obținând diverse burse, își petrece mult timp în străinătate. A debutat publicistic în anul 1978, cu versuri, în „România literară”, după ce frecventase „Cenaclul de Luni” (condus de Nicolae Manolescu) și Cenaclul „Junimea” (condus de Ov.S. Crohmălniceanu). Debutul editorial are loc în 1980, cu volumul ***Faruri, vitrine, fotografii*** (Premiul pentru debut al Uniunii Scriitorilor), primul dintr-o serie de titluri care fac din Mircea Cărtărescu liderul generației poetice „optzeciste”: ***Aer cu diamante***, antologie (Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Florin Iaru, Ion Stratan) (1982), ***Poeme de amor*** (1983), ***Totul*** (1985), ***Levantul*** (1990; Premiul Uniunii Scriitorilor), ***Dragostea***

▶▶▶

(1994) [poezie]; ***Desant '83*** (antologie colectivă de proză scurtă, 1983), ***Visul*** (1989; Premiul Academiei Române), republicat sub titlul ***Nostalgia*** (1993), ***Travesti*** (1994), ***Orbitor. Aripa stângă*** (1996) [proză scurtă și roman]; ***Visul chimeric. Subteranele poeziei eminesciene*** (1991), ***Postmodernismul românesc*** (1999) [eseistică și critică]; ***Orbitor***, vol. I: ***Aripa stângă*** (1996), vol. II: ***Corpul*** (2002), vol. III: ***Aripa dreaptă*** (2007); ***Jurnal*** (2001), ***Enciclopedia zmeilor*** (2002), ***Plurivers*** I-II (2003), ***Cincizeci de sonete cu cincizeci de desene originale*** (2003). Poezia sa preia de la cea a lui Leonid Dimov **tehnica aglomerării** de obiecte și materii — descrise de aproape, privite ca printr-o lupă care le mărește și le face halucinante. Este efectul paradoxal al hiperrealismului. La Cărtărescu, poezia iese dintr-un **efect de sinceritate**, din imposibilitatea de a selecta și a ordona artistic materialul experienței personale. **Totul** (cuvânt-cheie) poate intra în poezie, în măsura în care îl exprimă pe acest protagonist al propriei creații, care este poetul. Cărtărescu a inventat și un termen adecvat acestei discuții, **texistență**, reunind **textul** și **existența** într-un continuum care abolește vechile granițe dintre ficțiune și realitate. În textele lui Mircea Cărtărescu, se vede ambiția romantică de a cuprinde — printr-o amplificare a eului — totul, se poate sesiza tehnica postmodernă a raportării tandre-ironice la texte anterioare, se remarcă, în primul rând, „apetitul" cultural al unui autor cultivat, care va atinge, prin ***Levantul***, performanța de a rescrie, într-o intertextualitate voioasă, istoria liricii românești.

Elemente de prozodie

Enjambamentul (ingambamentul)

● Din fr. **enjamber** — „a încălca, a trece peste".

„Ingambamentul reprezintă continuarea ideii poetice în versul următor (sau în mai multe), fără pauză marcată,

Comunicare orală interactivă

1. Cât de modern este peisajul *„ciocnirii"* erotice din poemul lui Mircea Cărtărescu? Identificați, în text, elementele care țin de universul citadin.
2. Analizați comparațiile din poem. Sunt ele poetice în sens tradițional sau, dimpotrivă, realiste? Argumentați, pe grupe, și corelați observațiile.
3. Analizați epitetele din poemul studiat, clasificați-le și explicați frecvența, varietatea și structura lor preponderent metaforică.
4. De ce credeți că versurile nu au majusculă nici măcar când începe o nouă frază, iar numele de străzi sunt scrise tot cu literă minusculă?
5. Ce figuri de stil sunt responsabile de generarea impresiei de aglomerare, chiar de sufocare în spațiul poetic? Îngrămădire de obiecte, dar rarefiere spirituală! Cum explicați singurătatea ființelor umane într-un loc atât de congestionat?

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

„Ce simt, ce văd, ce gândesc în împrejurările obișnuite ale vieții mele de om obișnuit formează conținutul poeziei, care devine preponderent ca importanță față de formă", scrie Mircea Cărtărescu, explicitând formula propriei poezii. Ea este una intens biografică, trăgându-și substanța, prin urmare, din întâmplări trăite de el, din peisajele pe care le admiră, din locurile unde se află, din reacțiile și gesturile sale. Poemul *Ciocnirea* din volumul *Totul* dă o reprezentare exactă asupra modului în care Mircea Cărtărescu își edifică universul liric. O face mai întâi prin dezmembrarea realului în părți cât mai mici (și mai concrete), descrise apoi cu atenție și răbdare. **Poemul devine**, prin urmare, **epic**, iar procedeul cel mai frecvent folosit este **enumerarea**: *„turtind farmaciile, cofetăriile, pleznind țevile de canalizare, / încălecând asfalturile"*; *„statuia lui c.a. rosetti aluneca spre miliție / consiliul popular al sectorului doi / se ciocni de foișorul de foc și se duse la fund cu tot cu o nuntă / iar strada latină zâmbi"*; *„mâncându-ne genele, smalțul ochilor, coastele, sângele, / ciobindu-ne șira spinării"*. Spațiul acestei *„ciocniri"* erotice este **orașul** (și anume Bucureștiul), astfel că, în mișcarea de apropiere fantastică, prin tragerea de un fir telefonic, a celor două cartiere, sunt angrenate elemente familiare celor ce locuiesc în Capitală: *„statuia lui c.a. rosetti"*, *„consiliul popular al sectorului doi"*, *„foișorul de foc"*, *„strada latină"*. Poetul nu vrea să se abstragă din spațiul și din timpul său, ci se cufundă, efectiv, în dimensiunile lor, explorându-le și inventariindu-le cu voluptatea cu care romanticul Walt Whitman descoperea și cânta, în *Fire de iarbă*, America. Poezia nu tinde spre un plan mai înalt, spre metafizic, ci se **înfățișează**, pur și simplu, grea de toată materialitatea ei, în plin spațiu imanent. **Cuvintele sunt folosite în sensul propriu, de bază** (iar nu în cel figurat): telefonul este telefon, receptorul și șurubelnița nu sunt altceva decât obiectele numite ca atare. **Denotativul** limitează **conotativul**, elementele concrete aproape că elimină din poem abstracțiunile și imaginile neclare. Cu toate acestea, poezia înfățișează o realitate ieșită din țâțâni, suferind o stranie metamorfoză. Câteva **semne** premonitorii apar în primele versuri: *„telefonul murise"*, *„receptorul duhnea a formol"*, sub capac, microfonul este *„plin de viermi"*, iar *„de lița bobinelor / își prinseseră păianjenii*

pânza". Putreziciunea biologică s-a strecurat în acest mijloc de comunicare modern și eficient care este telefonul. Și atunci, **comunicarea** dintre cei doi îndrăgostiți se face într-o manieră **fantastică**: trăgând de firul telefonic și *„încolăcindu-l pe braț"*, eul liric își imaginează că o aduce în fața ferestrei sale pe cea a iubitei, împreună cu locuința și cartierul ei!

În planul realului, s-a deschis o poartă către lumea altor posibilități, depășind cu mult puterile omului, dar nu și forța **imaginației** sale. În dezlănțuirea romantică a acestei imaginații, nimic nu poate opri *„ciocnirea"* dintre cei doi îndrăgostiți, îmbrățișarea prin care ei devin, la propriu, o singură ființă. Instantaneele acestei contopiri sunt memorabil surprinse în textul liric, printr-un crescendo gerunzial: *strivind, pulverizând, amestecând, mâncând, ciobind, arzând* (ultima formă verbală fiind reluată în mod obsesiv). La sfârșit, apar din nou păianjenii cu pânza lor (măsurând, prin țeserea ei continuă, trecerea timpului), numai că, acum, ei își fac plasele *„în coșul pieptului nostru"*. Un singur piept acoperă inimile *„amestecate"* ale celor doi îndrăgostiți, bărbat și femeie, contopiți în imaginea perfectă a **Androginului**. **Biografismul** și **realismul** poeziei lui Mircea Cărtărescu nu sunt deloc plate și lipsite de un nivel al semnificațiilor mai adânci. Ele acoperă, fără să ascundă, un **nucleu simbolic** — pe care, iată, nici măcar **o poezie prozaică**, transparentă și voit „ne-poetică" (așa cum este poezia postmodernistă) nu și-l poate refuza.

Gheorghe Leahu, *Acoperișuri și Muzeul Storck, vara* (fragment)

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Cum explicați lungimea unor versuri? În ce „vârstă" a poeziei (clasicism, romantism, simbolism, modernism, avangardism) ați mai întâlnit astfel de versuri lungi? Oferiți exemple pentru a vă susține opinia, într-un eseu argumentativ.
2. Realizați o analiză prozodică în care să explicați absența voită a rimei și a ritmului în acest poem, chiar și a unor semne de punctuație.
3. Cum se explică faptul că singurele vietăți care apar în acest spațiu citadin sunt viermii, păianjenii și furnicile? Creează ele o atmosferă neagră, sumbră? Argumentați-vă răspunsul într-un referat.
4. Identificați imaginile interiorului și ale exteriorului, versurile care conturează un spațiu închis, respectiv unul deschis; motivați alegerea sintagmelor antitetice, într-o compunere analitică.
5. Comentați, la alegere, alte poeme scrise de M. Cărtărescu, selectând elementele specifice unei viziuni estetice postmoderne.

▶▶▶

așadar, fără ca un vers să corespundă unui enunț întreg ca sens și expresie sintactică. Procedeul ca atare a fost respins în clasicism, Malherbe și Boileau considerându-l o licență poetică" (op.cit.). Romanticul M. Eminescu l-a întrebuințat, ca să-și sublinieze ideile antitetice din ***Împărat și proletar***. Romanticii l-au folosit atât în poezie, cât și în dramele versificate: V. Alecsandri (***Despot-Vodă***), B.P. Hasdeu (***Răzvan și Vidra***), Al. Davila (***Vlaicu-Vodă***). Există două feluri de ingambament, cel **abrupt** (frânt) și cel **lin**: în primul, sensul se prelungește de la un vers la altul, dar se frânge brusc într-al doilea; în forma sa lină, sensul continuă să curgă *legato* în versul următor. Poeții noștri clasici l-au preferat pe cel lin: *„Porni Luceafărul. Creșteau / În cer a lui aripe..."* (M. Eminescu); *„Sună coasta; turma-ncet / Peste câmpuri face-și calea..."* (G. Coșbuc).

Acest procedeu artistic poate fi analizat după două criterii: a) gradul de **atracție gramaticală** dintre termenii disociați; b) gradul de **incongruență** dintre limitele propoziției și cele ale versului. Liricii moderniști — I. Barbu, T. Arghezi, îndeosebi L. Blaga — utilizează ingambamentul, care fluidizează ideile poetice, asigurându-le și o relevanță morfosintactică datorită plasării lor intenționate la sfârșit și la început de versuri continue. Poeții contemporani au făcut din ingambament un fenomen prozodic, adesea extins la nivelul întregului poem: *„Și-am desfăcut carcasa: de lița bobinelor / își prinseseră păianjenii pânza."* (M. Cărtărescu); *„Am început atunci să mănânc în cascade / Cataifuri, baclavale, rulade"* (L. Dimov).

Bibliografie

- Nicolae Manolescu, prefața la antologia ***Aer cu diamante***, Editura Litera, București, 1982.
- Ion Pop, ***Jocul poeziei,*** Editura Cartea Românească, București, 1985.
- Eugen Simion, ***Scriitori români de azi,*** vol. IV, Editura Cartea Românească, București, 1989.

Densitatea stranie a poeziei

Cristian Popescu

Coordonate ale vieții și operei

Cristian Popescu s-a născut la 1 iunie 1959, în București. A urmat Liceul „Sfântul Sava" și apoi Facultatea de Litere a Universității București, absolvită în 1987, după întreruperea studiilor și reluarea lor din anul I. Pe parcursul facultății, este membru al cenaclului „Universitas" condus de Mircea Martin, iar apoi are diferite ocupații, printre care și aceea de paznic de noapte la Observatorul Astronomic.

Debutul publicistic este precoce, dar fără relevanță artistică, într-un grupaj cu versuri semnate de mai mulți „poeți pionieri" și apărute în „Luceafărul" (1972). În 1986, participă la concursul de debut al Uniunii Scriitorilor, rezultatul fiind publicarea volumului ***Cuvânt înainte*** (1988), serios afectat de comandamentele cenzurii. În colecția *Cartea cea mai mică* a revistei „Convingeri comuniste", apăruse, în 1987, ***Familia Popescu***, 32 de pagini de poeme girate de Marin Sorescu, Constanța Buzea și Laurențiu Ulici. După Revoluție, este angajat redactor la revista „Luceafărul" și devine redactor-șef

Arborele genealogic

[...] Ca și cum toate manechinele din vitrine s-ar face după chipul și asemănarea mea: eu copil, eu bărbat, eu femeie. Ca să devin cel mai mare creator din țară. Ca și cum toți vecinii mei ar avea, când s-ar privi în oglinda din lift, chipul meu la diferite vârste, vârstele lor. Iar eu aș îmbătrâni înainte de vreme. Ca și cum în toate buletinele, cât ar fi închise, s-ar vedea chipul meu pe pozele de buletin.

*

Duminica, în cimitir, vine multă lume. Multă lume intră și iese din cavoul familiei noastre, cavoul prevăzut cu două intrări: una pentru bărbați, alta pentru femei. Când n-o vede nimeni, bunica intră pe la bărbați ca să mai stea de vorbă cu tata, cu bunicul.

*

Arborele genealogic al familiei Popescu e falnic. El crește în Cișmigiu, lângă lac. Mai totdeauna e împodobit cu globuri și beteală și e altoit cu un stâlp de telegraf. Printre crengile lui am așezat bibelouri, fructe de porțelan. Am scrijelit cu un cuțitaș pe coaja lui: „Popescu + Dana + Cristi + mama = LOVE."

*

Când eram mic aveam o pernă mare, moale, caldă, umplută cu miez de pâine. Şi-am rugat-o pe mama să-mi coasă multe felii de pâine una de alta ca să am și-o plapumă. Ştiam eu că sânii femeilor sunt plini cu miez, de-asta erau așa calzi și moi.

*

Eu mă gândesc să mă ornați frumos când oi sta pe catafalc. Cremă de ciocolată pe buze, flori de zahăr ars în păr, să puneți pe unde-o încăpea frișcă-n jurul meu, scorțișoară presărată pe tâmple, zahăr pudră-n obraji ca să par cât mai palid, buzunarele pline cu fondante și-un măr glazurat între dinți și mulți clopoței atârnați să sune când mă vor duce pe umeri. Să mă vorbească lumea că „De ăsta nu s-a săturat moartea niciodată, dragă." [...]

*

Or fi mulți Popești pe lumea asta dar și mai mulți au fost și vor fi pe lumea cealaltă. Acolo și numai acolo cartea mea se va bucura de adevăratul ei succes. Admiratoare înalte, suple se tolănesc la mine în vis. La bunica vin toți îngerii cu aripi zdrențuite și ea își rupe câte-un fir din părul alb și lung până-n pământ ca să-i cârpească. Toate mătușile de-acolo, de sus, nasc pruncul-bibelou, cel mai curat porțelan, cu chipul meu, cu fruntea-naltă și-l lasă într-o noapte pe noptiera admiratoarelor mele de aici, de pe pământ. Şi toți mă așteaptă. Mă-ndeamnă. Fac pronosticuri. Pariază.

*

Eu mă aşez ca în fiecare dimineaţă, la coadă. Coada la groapa proaspăt săpată în cimitir. De-abia aştept să-mi vină rândul, să mă lungesc în ea şi s-o încerc. Plec apoi liniştit. Încep lucrul. Termin. Şi aştept până a doua zi dimineaţă. [...]

Comunicare orală interactivă

1. Cum explicaţi absenţa elementelor prozodice dintr-un text liric? Poezia se poate dispensa de ele? Care sunt avantajele şi dezavantajele acestei modalităţi de construcţie literară? Argumentaţi.
2. Este posibil ca un nume atât de obişnuit ca Popescu să aibă un indice de expresivitate? În ce fel credeţi că se produce această conversie artistică la Cristian Popescu?
3. Elementele funebre presărate în *Arborele genealogic* creează o atmosferă neagră, bacoviană? Argumentaţi răspunsul, oferind citate relevante din text.

Argumentaţie. Problematizare. Conexiuni

Cristian Popescu întruneşte în creaţie, ca şi în viaţă, datele unui poet adevărat. Sub numele comun de Popescu (introdus de el în poezie şi exploatat în toate modurile posibile) se ascunde un creator mort de tânăr, ca altădată Eminescu, şi, la fel ca marele nostru romantic, un om chinuit de boală până la sfârşitul eliberator.

Diferenţa este, mai întâi, că Mihai Eminescu a fost de mult clasicizat şi figura lui s-a impregnat spiritualitatea românească, în timp ce Cristian Popescu este practic necunoscut unui cerc mai larg de cititori, din cauza contextului cultural-istoric în care şi-a publicat volumele (spre sfârşitul regimului trecut şi în primii ani postrevoluţionari, de romantism şi amatorism editorial). De la placheta de debut, drastic cenzurată, şi până în momentul de faţă, nu există o antologie reprezentativă de poeme ale lui Cristian Popescu, dispuse cronologic ori tematic.

A doua şi cea mai importantă deosebire constă în modalitatea de tratare de către autorul „nouăzecist" a unei materii biografice pe care faimosul său predecesor o punea între paranteze. Mihai Eminescu deschide larg porţile visului, într-o mişcare de evaziune tipic romantică; sau caută să fixeze lumea în categorii impersonale, într-un efort ordonator specific clasicilor. În ambele ipostaze, el ajunge să disocieze creaţia de biografie, poezia de viaţa personală. La Cristian Popescu, lirica se îmbibă de existenţa poetului, care este simultan autor şi narator, personaj în act şi ochiul care îl surprinde. Vocea creatorului, atât de personală, prinde şi exprimă freamătul vieţii cotidiene, într-un cadru specific autohton. Membrii familiei, rudele de sânge, devin făpturi de hârtie, adică personajele predilecte ale poeziei.

Spre deosebire de componenţii generaţiei anterioare, postmoderniste, pentru care viaţa are foşnetul paginii de carte, iar lumea reprezintă un uriaş Text, Cristian Popescu mută accentul tocmai pe consistenţa, organicitatea, pe densitatea literaturii. Poemul nu mai este, în cazul lui, un produs elaborat cu inteligenţă artistică şi dexteritate

adjunct al suplimentului de direcţie „Nouăzeci". Din 1994, lucrează ca redactor la „Adevărul", colaborând şi la „Adevărul literar şi artistic". În acelaşi an, îi apare volumul ***Arta Popescu.*** Moare pe 21 februarie 1995, în Bucureşti, la nici 36 de ani. Poeţii mai tineri îl consideră, în majoritatea lor, printre modelele literare formative.

Referinţe critice

Moartea n-a fost pentru Cristian Popescu o abstracţie, o amânare. Conştiinţa acută a morţii îl va fi făcut să persevereze în insuportabil, să trăiască într-o exacerbare şi trepidaţie nervoasă continuă, lăsând impresia că şi-a legat direct poezia de artere, de viscere, de senzorii trupului.

Mircea Martin, în „Manuscriptum", nr. 1-4, 1999

Ion Minoiu, *Sighişoara* (fragment)

Ars poetica

Vom refuza ironia frustă, pentru că noi nu am învățat să râdem altfel decât cu lacrimi. Vom fi deci autoironici, căci numai râsul de tine însuți este formativ. Deriziunea de ceilalți, de înconjurătorul tău nu este, în esență, decât o dovadă a neputinței de a înțelege, o dovadă a neadecvării.

Articol-program semnat „90”,
în „Nouăzeci”,
supliment al revistei
„Luceafărul”, nr. 1, noiembrie 1990

M.H. Maxy, *Compoziție*

combinatorie (deși acestea nu lipsesc), ci o sumă de fragmente, fâșii de realitate, desprinse și prezentate ca atare lectorului.

Citind acest puternic, original *Arbore genealogic*, vedem cum o imagine emblematică și schematizată a succesiunii generațiilor biologice se transformă într-un poem de mai mare întindere, cu structură epică și cu o deplină concretețe a detaliilor. Poetizarea se desfășoară, la Cristian Popescu, în direcția **materializării imaginilor**, iar nu în cea a eliberării lor de lestul propriei corporalități. Diferit de postmoderniști, el se află și la antipodul modernismului abstract, prin această **recuperare a *greutății* versului** și a fiecărui cuvânt în parte. De aceea, sintagmele sale nu sunt deloc „poetice”, în sensul consacrat al termenului, poemul însuși îmbrăcând forma comunicării uzuale. *Arborele genealogic* nu are nici versuri, nici strofe, nici rimă, nici ritm, nimic din ceea ce ne semnalează, când citim un text, că avem în fața ochilor, la modul formal, o pagină de poezie. Lirica lui este organizată ca **o suită de fragmente de jurnal**, notații personale la propriu și la figurat, basculând între registrul ludic și cel grav.

Tema morții domină amenințător această pagină în care apar, totuși, înscrisuri naiv-adolescentine de genul „Popescu + Dana + Cristi + mama = LOVE”. Se poate spune că eroul liric trăiește în intimitate cu moartea. Nu numai că o conștientizează și o asumă, dar reușește s-o transforme într-o climat familiar și, de la un punct încolo, într-o condiție a fericirii personale. Capătul vieții înseamnă, pentru un poet veritabil, începutul posterității. Din această perspectivă, dispariția omului nu mai este dramatică, tragică, ea apărând, dimpotrivă, ca premisa unei **prezențe** autentice, pline. Iată de ce așezarea cadavrului pe catafalc și întregul ritual al înmormântării sunt transcrise într-o dispoziție luminoasă, feerică, de sărbătoare. „*Cremă de ciocolată pe buze, flori de zahăr ars în păr, scorțișoară presărată pe tâmple*”: alte și alte zaharicale sunt presărate pe chipul și pe trupul mortului tânăr, într-o jubilație extrem de pregnantă, ca efect literar.

Plasticitatea deosebită a poemului se datorează și mobilității asociative a autorului său. Penultimul fragment pendulează între reprezentări erotice („*Admiratoare înalte, suple se tolănesc la mine în vis*”) și o curajoasă figurare a personajului ca un „*prunc-bibelou*”, un Isus din „*cel mai curat porțelan*”, având chipul omniprezentului Popescu și cu fruntea sa înaltă. Pe un spațiu foarte restrâns, lui Cristian Popescu îi reușesc imagini uimitoare, precum aceea cu bunica rupându-și câte un fir din părul alb și lung, pentru a cârpi aripile zdrențuite ale îngerilor. Nimic comun și, totodată, nimic artificial în această originală echivalare, care **utilizează toate libertățile prozei și ale jurnalului, pentru a atinge intensitatea poeziei**. Granițele dintre genuri se șterg sau devin permeabile, elementele și indicii formali ai poeziei dispar, pentru ca lirica autentică să iasă la suprafața paginii, impunându-și propriile reguli, forțându-ne să le acceptăm.

Bibliografie

- „Manuscriptum”, număr special ***Cristian Popescu***, 1-4/1999.
- Nicolae Manolescu, ***Literatura română postbelică***, vol. I, Editura Aula, Brașov, 2001.
- Horea Poenar, ***Cristian Popescu***, Editura Aula, Brașov, 2001.
- ***Manualul de literatură***, carte alcătuită de Daniel Bănulescu, Editura Vinea, București, 2004.

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Realizați un dosar critic, reunind cele mai semnificative, în opinia voastră, fragmente scrise despre poezia lui Cristian Popescu. Cât de importantă vi se pare receptarea operei unui scriitor tânăr?
2. Prin ce anume un autor poate fi înscris într-o generație literară? Cum se constituie aceasta, pe un numitor comun biologic și/sau pe unul artistic?
3. Faceți o paralelă între poemul lui Cristian Popescu și unul dintre textele lui Mircea Cărtărescu, încercând să surprindeți paradigmele în care se înscriu cei doi poeți.

EVALUARE SEMESTRIALĂ

1. Pe baza informaţiilor şi a interpretărilor de texte lirice barbiene (oferite în toate manualele noastre), consultând şi un dicţionar de curente sau de termeni literari, definiţi, într-un studiu de caz, caracteristicile ermetismului estetic şi recunoaşteţi-le în poezia programatică a lui I. Barbu.

2. Recenzaţi eseul scris de L. Blaga în 1937, *Geneza metaforei şi sensul culturii* (integrat ulterior în *Trilogia culturii*, 1944), şi reţineţi distincţiile autorului între „*metafora plasticizantă*" şi „*metafora revelatorie*", împreună cu exemplele oferite chiar de el; selectaţi şi voi exemple pentru cele două categorii, într-un referat despre specificul imaginilor artistice în lirica blagiană.

3. *Antipoeticul* devine o sursă a lirismului autentic. Dezbateţi tema propusă şi faceţi conexiuni între poezia lui T. Arghezi şi cea scrisă de Ch. Baudelaire (în volumul *Florile răului*). Citiţi, în acest scop, şi *Principiile de estetică* ale lui G. Călinescu.

4. Elaboraţi un referat pe baza următoarei teme artistice, morale şi religioase, în acelaşi timp: „Binele suprem — dragostea de oameni, mântuirea lor prin jertfă şi prin accesul la valorile spiritual-culturale ale umanităţii". Folosiţi ca repere opere literare (creaţia lirică a lui V. Voiculescu, a lui Nichifor Crainic etc.), religioase (*Biblia* şi interpretările ei canonice) şi filosofice (*Viaţa lui Isus* a lui Giovanni Papini).

5. Investigaţi direct pe texte lirice reprezentative pentru V. Voiculescu şi I. Pillat caracteristicile universului tradiţionalist al fiecăruia, reunind observaţiile voastre într-o compoziţie de sinteză despre autohtonismul spiritualizat.

6. Analizaţi, comparativ, un poem dadaist de Tristan Tzara, unul constructivist de Ilarie Voronca sau Ion Vinea, altul suprarealist de Geo Bogza, Virgil Teodorescu ori de Gellu Naum. Corelaţi observaţiile voastre aplicate pe texte cu aprecierile teoretice asupra manifestelor avangardiste, într-un studiu de caz dedicat avangardei româneşti interbelice şi postbelice.

7. Comentaţi, în paralel, două poeme distincte valoric din opera lui A.E. Baconsky (volumele *Poezii* şi *Fluxul memoriei*) sau din opera lui N. Labiş (volumele *Primele iubiri* şi *Lupta cu inerţia*), evidenţiind, într-o compoziţie polemică, diferenţele dintre produsul subcultural de tip realist-socialist (bazat pe factorul politic) şi adevărata poezie (care a recuperat criteriul estetic).

8. Realizaţi un referat despre *balada cultă* tradiţională, varietatea formelor sale (istorică, socială, eroică, mitologică, legendar-evocatoare, fantastică etc.) şi despre promotorii ei: V. Alecsandri, D. Bolintineanu, G. Coşbuc, Şt.O. Iosif. Evidenţiaţi resurecţia speciei epice în versuri din epoca modernistă şi contemporană, asigurată prin creaţiile de gen scrise de: I. Barbu, Şt.Aug. Doinaş, Radu Stanca. Reliefaţi şi deprecierea „modei" poetice baladeşti, evidentă în operele parodice semnate de G. Topîrceanu şi de M. Sorescu.

9. Expuneţi, într-un eseu argumentativ, motivul liric recurent al creatorului de frumos artistic şi al jertfei sale în viziunea poeţilor de referinţă: M. Eminescu (*Scrisoarea II*, *Luceafărul*), Al. Macedonski (*Noaptea de decemvrie*), T. Arghezi (*Lumină lină*), Şt.Aug. Doinaş (*Elegie în gamă majoră*, *Mistreţul cu colţi de argint*), N. Stănescu (*Amfion*, *constructorul*, *Către Galateea*) şi alţii.

10. „Timpul ca durată anulată printr-o iubire eternă"; scrieţi o compoziţie liberă pe tema acestei idei literare împărtăşite, deopotrivă, de M. Eminescu, L. Blaga, T. Arghezi, V. Voiculescu (În *Ultimele sonete închipuite…*) şi de Nichita Stănescu.

11. Erosul celest (serafic) şi carnal — laitmotiv în creaţiile poeţilor români, de la liricii premoderni (Văcăreştii, Costache Conachi, Anton Pann) până la neomodernistul Nichita Stănescu şi la autorii postmoderni (M. Cărtărescu, Ion Stratan, Cristian Popescu ş.a.). Moderaţi o dezbatere pe tema propusă, în cadrul căreia recitaţi poeme ilustrative.

12. Comparaţi, pe baza fişelor stilistice individuale întocmite de voi, forma particulară a construcţiei metaforice în texte lirice semnate de marii poeţi români: M. Eminescu, I. Barbu, L. Blaga, T. Arghezi, N. Stănescu şi M. Sorescu.

13. Reliefaţi, într-o paralelă, *priza la real* şi modalităţile lirice distincte de realizare a acesteia în creaţia poetică aparţinând lui Geo Dumitrescu (parodia), Mircea Dinescu (ironia), Ileana Mălăncioiu (gravitatea), Mircea Cărtărescu (ludicul), Adrian Păunescu (grandilocvenţa şi patosul oracular) şi lui Cristian Popescu (autopersiflarea).

Vincent van Gogh, *Bărci pe plaja Saintes-Maries-de-la Mer* (fragment)

Esența vieții noastre

Nicolae Velea

Coordonate ale vieții și operei

Nicolae Velea s-a născut la 13 aprilie 1936, în comuna Cepari, județul Argeș. A făcut școala primară în satul natal, ca elev al părinților săi, ambii învățători. Își continuă studiile la Liceul Militar, iar apoi la Liceul „Vlaicu Vodă" din Curtea de Argeș (absolvit în 1953). Este apoi student la Facultatea de Filologie a Universității din București, unde îi are ca profesori, printre alții, pe Tudor Vianu, Al. Rosetti, Iorgu Iordan, Edgar Papu.

În 1957, debutează publicistic în „Viața studențească", iar un an mai târziu publică, în „Gazeta literară", schița ***Poarta***. Între 1958 și 1964, este redactor la această din urmă revistă, fiind coleg cu Nichita Stănescu, Ștefan Bănulescu, Matei Călinescu și Gabriel Dimisianu, nume care vor deveni repere ale generației lansate și afirmate în deceniul șapte. După doi ani, în care este redactor la Romfilm (Secția de scenarii), se angajează la revista

▶▶▶

În treacăt

(fragment)

[...] Într-o zi de sărbătoare, cu ocazia unei excursii, Duminică a cunoscut-o pe Adina Gheorghe, tehniciană agricolă de la Sfatul din Cuca — o comună vecină. A cunoscut-o pe muntele către care se făcuse excursia, muntele Frunții. Pe vârf era o ceață joasă, și ei nu se vedeau decât de la mijloc în sus. Picioarele nu se observau și, mergând, toți păreau că plutesc. Când a văzut-o prima dată pe Adina, lui Duminică i-a pierit orice veselie. Avu zguduirea a ceva presimțit și deveni tăcut și sfios. [...]

Începură să-și trimită scrisori foarte triste, râzând. Când vreunuia îi scăpa vreo destăinuire mai neacoperită, celălalt o respingea la fel, râzând. Ei se simțeau protejați de ceva care le îngăduia să mai zăbovească puțin alături de ei înșiși, așa cum erau de fapt. Și le mai îngăduia — credeau ei — și refacerea, retrăirea adevărată a ceea ce ar fi trebuit să fie și să se întâmple. Voiau să mai trăiască o vreme în treacăt, nedefinitiv și nu bănuiau primejdiile închise în jocul lor. [...]

— Nu mai știu dacă ți-am spus... că sunt însurat...

Dar vorbi atât de răgușit și apăsat, încât înțelesul vorbelor nu mai părea — sau Adina, obosită, nu-l mai căută — alături de ele.

— Chiar ești? întrebă ea tot apăsat. — Sunt! Să mă trăsnească și să mă calce dacă nu sunt, spuse el pentru prima dată alt jurământ. — Și chiar ești? îl rugă ea subțire și neliniștită. — Sunt! Află că sunt! De doi ani sunt! minți Duminică neglijent, gândindu-se în altă parte. — Atunci... Și Adina deschise ușa și sări din mașină.

Duminică mai merse puțin. Apoi se întoarse. O găsi răstignită, cu spatele înfipt într-un țăruș de lemn. (Era la un cot unde șoseaua avea borne mici de beton. Dar unele dispăruseră și fuseseră înlocuite cu țăruși.) Adina avea brațele moi, întinse în părți. Duminică o apucă de umeri și începu s-o salte. — Ușor, spuse ea parcă atipită. Pe urmă trupul ei tresări, mai tresări o dată, se destinse și încremeni. Duminică rămase cu atât: că s-a petrecut ceva adevărat, dar s-a petrecut prea ușor ca să fie adevărat. O urcă în mașină și o rezemă în dreapta; de ușă. Mergea spre Săuca. În dreptul dispensarului opri. O luă în brațe și o duse înăuntru. Pe scări întâlni o femeie. — Dumneata nu vezi că a murit? întrebă ea. [...]

Împrospătă rezervorul cu benzină și lăsă bidonul în drum. Mergea foarte repede, căutând să ajungă cât de curând la un loc, o bucățică oricât de mică de pământ unde totul mai putea fi puțin neadevărat, petrecut în treacăt. Capacele bidoanelor săriră și în urma mașinii rămâneau dâre de lapte. Merse mult, fără să știe cât, până ajunse la un mal. Văzu în fața lui o apă, dar nu văzu că e mare și nu știa că e Dunărea. Nu opri; își spuse că n-are timp să zăbovească. Trecu malul și mașina începu să se umple cu apă și să se scufunde. Împrejur totul era alb — mașina era înfășurată în dâre de lapte.

Pe Duminică albul acela îl ameţi şi la început îl înspăimântă. Apoi îl bucură, el îşi spuse că a găsit locul acela unde totul era neadevărat şi reparabil — nu se putea să existe râuri de lapte în care să te mai şi îneci — şi spuse liniştit cuiva că gata, să oprească jocul, ajunge. Duminică începu să întoarcă deznădăjduit volanul spre dreapta, spre ceva care, credea el, ar fi putut fi luat de la început şi alcătuit aşa cum ar fi trebuit să fie. Maşina se scufunda mereu.

Ei crezuseră că ocrotiţi de oamenii şi înlesnirile vremii lor se pot juca oricât şi oricum. Adina Gheorghe şi Duminică.

Comunicare orală interactivă

1. De ce credeţi că autorul a ales, pentru eroul masculin, un nume atât de neobişnuit ca Duminică? Puteţi găsi unele motivaţii pentru opţiunea sa onomastică?
2. Ce rol are, în economia fragmentului, replica femeii întâlnite în dreptul dispensarului? De ce a introdus-o prozatorul în scena respectivă?
3. Analizaţi modalităţile narative prin care prozatorul îmbină descrierea cu analiza personajelor sale. Care dintre cele două are o pondere mai mare?

Argumentaţie. Problematizare. Conexiuni

Impactul primelor povestiri ale lui Nicolae Velea, scrise şi publicate în reviste la sfârşitul anilor ’50, s-a datorat în bună măsură diferenţei pe care acestea o marcau în raport cu „modelele” realismului socialist. Analizând retrospectiv epoca *obsedantului deceniu* (cum a numit-o Marin Preda), începută în 1948 şi extinsă până în 1960, se constată existenţa unui corpus masiv de texte care ilustrează, la unison, comandamentele oficiale. Literatura şi, în general, artele nu mai lucrează cu materia de inspiraţie a autorilor, preluând temele obligatorii şi reţetele de fabricaţie impuse de comunism. Procesul de producţie în care sunt angrenaţi muncitorii din uzine (naţionalizate) şi ţăranii din cadrul cooperativelor agricole (aflate în proprietatea statului) se cere urmărit din unghiul ideologiei comuniste; şi el reprezintă supratema miilor de pagini scrise în spiritul „indicaţiilor de partid”. Ideologii, activiştii şi cenzorii regimului nu sunt interesaţi de viaţa muncitorului sau a ţăranului, ci de încadrarea ei într-un sistem rigid, cu accent pus pe colectivitate, nu pe individualitate. Literatura autohtonă, ca şi cea din Uniunea Sovietică, trebuia să sublinieze această logică a totalităţii, fără a se lăsa subminată în vreun fel de individualism, intimism, subiectivism sau de spiritul „mic-burghez”.

Noutatea povestirilor lui Nicolae Velea era, prin urmare, izbitoare în contextul cenuşiu al literaturii anilor ’50. Departe de a se conforma viziunii oficiale şi a aborda tematica impusă, tânărul scriitor **face din ţăran şi muncitor adevărate personaje,** redimensionându-le, **reconstruindu-le individualitatea.** Marin Preda reuşise deja, în volumul I din *Moromeţii*, să contureze un memorabil protagonist al lumii rurale. Dar epoca în care romancierul îl plasează pe Ilie Moromete este, în primul volum, aceea interbelică. Nicolae Velea face o curajoasă mişcare de tran-slaţie, creând, pe fundalul socialismului deja consolidat la noi, **personaje autentice, lipsite de schematism.** Dintre regulile impuse de la Centru, el respectă numai selectarea eroilor din rândul clasei

revista „Luceafărul”, unde va lucra până la sfârşit. Scriitorul a murit pe 31 ianuarie 1987, la Bucureşti.

Debutul editorial, cu volumul de schiţe şi povestiri ***Poarta***, are loc în 1960, în colecţia „Luceafărul” a Editurii pentru Literatură. Interesul stârnit criticilor şi publicului larg este considerabil, volumul primind Premiul „Ion Creangă” al Academiei Române. Următoarele volume: ***Opt povestiri*** (1963), ***Paznic la armonii*** (1965), ***Zbor jos*** (1968), ***Cutia cu greieri*** (1970), ***În război un pogon de flori*** (1972), ***Vorbă-n colţuri şi rotundă*** (1973; Premiul pentru Proză al Uniunii Scriitorilor), ***Călător printre înţelepciuni*** (1975), îl consacră pe Nicolae Velea ca pe unul dintre cei mai originali prozatori ai generaţiei ’60. Antologiile ***Întâlnire târzie*** (1981, cu o postfaţă de Eugen Simion) şi ***Povestiri*** (1997, postfaţată de Gabriel Dimisianu) reiau cele mai reprezentative texte ale scriitorului pentru generaţiile mai noi de cititori.

Referinţe critice

Cu o voluptate pe care nici unul dintre confraţii de generaţie n-a putut-o atinge, Nicolae Velea transmite ţăranilor săi această boală domnească de rafinamente, contorsiuni şi derogări neprevăzute. Pipăit de degetele scriitorului, sufletul personajelor face zeci de cute, ca o mătase nobilă.

Valeriu Cristea,
Interpretări critice, 1970

Mariana Petrașcu,
Portretul unei muncitoare

Aceștia sunt în general eroii lui Velea: delicați, firavi, cu mari hotărâri și puține înfăptuiri; ei voiesc în condiții normale, dar trăiesc cu dificultate din cauza propriilor infirmități și din pricini care nu le aparțin, dar pe care le ispășesc cu resemnare. Este o enormă disproporție între voință și puterile care o slujesc, între ceea ce este dorit și ceea ce se împotrivește (biologic, psihologic, familial, social).

C. Stănescu,
Cronici literare, 1971

muncitoare, încercând apoi să dovedească **viabilitatea și consistența lor literară.** Omul obișnuit, în paginile lui Nicolae Velea, nu mai este o figură care ia culoarea ideologică a mediului, ci un „sucit", un element aproape turbulent, în comparație cu eroii cuminți ai realismului socialist. Continuând paralela cu romanul lui Preda, observăm că personajele lui Velea sunt combinații imprevizibile de Ilie Moromete, Țugurlan și Nilă. Seninătatea și revolta bruscă, vioiciunea sau aparenta încetineală a minții, vorbele în doi peri și gândurile, întotdeauna mai adânci decât cuvintele care le exprimă, fac din ele niște figuri literare vii, imposibil de introdus într-o schemă.

Personaje vii ieșite din tipare stereotipe

Duminică și Adina Gheorghe, cei doi eroi din povestirea *În treacăt*, sunt construiți pe exact acest tipar ieșit din canoanele realismului socialist. „Suceala" lor poate fi prezentată și ca un efect psihologic al iubirii: un sentiment tulburător la figurat, dar mai ales la propriu. Pentru cititori, ei par greu de înțeles; dar personajele sunt la fel și în interiorul povestirii, în însăși relația de dragoste creată. Când o vede prima oară pe Adina, Duminică devine *„tăcut și sfios"*, lovit parcă de *„zguduirea a ceva presimțit"*. Iar, după acest veritabil *coup de foudre*, ei se comportă bizar unul cu altul, trimițându-și, în glumă, scrisori foarte triste și luând ușor cuvintele mari pe care și le spun. Evoluția tragică a povestirii este cauzată de un asemenea joc, dus până la ultimele consecințe: o minciună a bărbatului provoacă accidentul mortal al femeii, ca și cum **o instanță superioară, transcendentă, ar fi decis pedepsirea nesăbuitului care vorbește fără să gândească.** *„Să mă trăsnească și să mă calce"*, jurase Duminică pe adevărul, închipuit, al „căsătoriei" sale: iar Adina, crezându-l, sare din mașină și din viață. Finalul povestirii, de o mare frumusețe, îl arată pe cel rămas singur căutând, disperat, un loc în care totul *„ar fi putut fi luat de la început și alcătuit așa cum ar fi trebuit să fie"*, o bucată de pământ pe care faptele acestea groaznice să se petreacă din nou, dar *„în treacăt"*. Se poate spune că abia în aceste momente în care alunecă, la rândul său, în moarte, eroul descoperă duritatea, caracterul ireversibil și implacabil al vieții. Esența ei.

Fără nicio legătură cu schematismul personajelor din epocă, reduse, dacă nu vidate sufletește și spiritual, Adina Gheorghe și Duminică, cuplul imaginat de Nicolae Velea, arată că psihologia complicată nu reprezintă apanajul doar al eroului de roman citadin. Proză modernă, rafinată se poate face și cu un șofer îndrăgostit de o tehniciană agricolă. Polemismul acestui scriitor atât de original depășește nivelul realismului socialist, pentru a se raporta la una dintre cele mai persistente prejudecăți culturale.

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Explicând titlul ales de prozator pentru această povestire, încercați să oferiți alte variante posibile, deopotrivă expresive și adecvate textului.
2. Credeți că este realizabilă o paralelă între povestirile *În treacăt* și *Drum întins* a lui Fănuș Neagu, coleg de generație și de școală literară cu Nicolae Velea? Identificați elementele comune și pe cele distinctive.
3. În perioada interbelică, a existat o polemică pe marginea (im)posibilității de a realiza un roman psihologic cu personaje din lumea rurală. Scrieți un eseu în care să abordați, din unghi personal, această problemă de ordin literar și sociologic.

Bibliografie

- Gabriel Dimisianu, ***Nouă prozatori***, Editura Eminescu, București, 1977.
- C. Stănescu, ***Cronici literare***, Editura Cartea Românească, București, 1971.
- Ion Vlad, ***Povestirea, destinul unei structuri epice***, Editura Minerva, București, 1972.

„Am cătat dropia-n soare / Că eram de-nsurătoare [...]
Am vârât mâna în cer / Şi am dat, vara, de ger."

Ştefan Bănulescu

Dropia

[…] — Şi Corbu merge *la dropie*? întreabă străinul. N-a mai rămas nimeni în sat? Toţi au plecat în noaptea asta *la dropie*?

— După cum ai să vezi la ziuă. Aproape toţi.

De-ai fi întrebat oamenii din sat cu câteva zile în urmă dacă au să plece în noaptea asta *la dropie*, jumătate ar fi tăcut, un sfert ar fi dat din umeri, iar alt sfert ar fi zis nu. Sfertul care ar fi zis că nu merge ar fi fost *neamul lui Dănilă* şi s-ar fi pregătit pe ascuns, cum s-a şi pregătit, să ajungă înaintea tuturor *la dropie*.

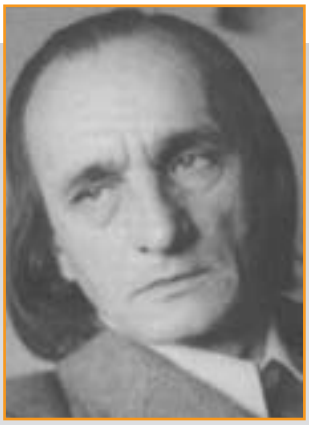
— Mi se pare că se trag dintr-un basm cuvintele astea: neamul lui Dănilă — zice străinul, cam în dunga gurii, simţindu-l pe Miron că măsoară lucrurile cu basmul ca să poată umple noaptea şi iarba mai pe potrivă.

— Din niciun basm. Este în sat neamul lui Dănilă. Să zic aşa, în sat sunt de toate patru-cinci neamuri. Cel mai vechi, neamul lui Pepene. Neam ostenit, cu meri bătrâni în curte şi cu femei iubeţe. Se spune că neamul acesta ar fi dat şi câţiva cărturari. Nu ştiu, n-am aflat de soarta lor. Or fi fost şi ei osteniţi dacă nu li s-a auzit glasul în lume. Apoi vine neamul lui Poienaru-Păcuraru, cel mai rămuros. Pe urmă, neamul scurt şi cu talpă lată al lui Dordoacă şi neamul bătut de vânt al lui Sălcău. De aici se încurcă lucrurile şi încep furturile de fată mare. Vine, adică, un neam cam neştiut şi nou amestecat din toate astea, care nu prea se ţine de amintirea a ce-a fost. Cam astea ar fi. Într-o parte de tot stă neamul lui Dănilă, care-şi ia neveste neştiute de nimeni, din sate străine. Neamul acesta se puieşte mult, ca să aibă în curte slugi fără plată. Să te uiţi când s-o face ziuă, toate neamurile or să se amestece, numai neamul lui Dănilă o să se ţină într-o latură, dar nu tot neamul la un loc. Ci familie ruptă de altă familie. A fost unul mai adineauri pe aici care vorbea de oul începutului şi sfârşitului şi care s-a făcut nevăzut în spatele convoiului; e din neamul lui Dănilă. […] Dar să mai tăcem puţin. Mi se pare că iar sună ceva anapoda pe câmp. Au ascultat amândoi. Iarba suna altfel.

— Da, sună ceva ascuns, zise străinul.

Miron a râs cu hohote, dându-se pe spate şi oprindu-şi calul. A întins mâna, a prins frâul de la calul străinului şi l-a oprit şi pe al lui.

— Ai zis bine, sună ceva ascuns. Trece pe furiş *la dropie* neamul lui Dănilă. [...]



Coordonate ale vieţii şi operei

Născut la 8 septembrie 1929, în comuna Făcăieni din judeţul Ialomiţa, Ştefan Bănulescu a făcut liceul la Călăraşi şi a urmat cursurile Facultăţii de Filologie a Universităţii din Bucureşti (absolvite în 1952).

A debutat în publicistică la „Viaţa românească", în 1949, fiind apoi redactor la „Gazeta literară" (1954-1960) şi „Luceafărul" (1960-1961; redactor-şef, 1968-1971). Debutul editorial în volum (***Drum în câmpie***) a avut loc abia în 1960, cu eseuri şi reportaje, urmat, în 1964, de ***Colocvii. Artistul şi epoca*** (în colaborare cu I. Purcaru). Anul 1965 este marcat de apariţia remarcabilei culegeri de proză scurtă ***Iarna bărbaţilor*** (ediţia a II-a, 1966; ediţia revăzută şi adăugită, 1971; ediţia definitivă, 1979), pentru care a primit, întâia oară, Premiul Uniunii Scriitorilor (reiterat şi în anii 1976, 1977). Opera lirică ***Cântece de câmpie*** din

1968 devine, în ediția a II-a, ***Addenda*** la ***Iarna bărbaților*** din 1979. Publică apoi ***Dunărea*** (1969), culegerea de nuvele și povestiri inegale ca valoare estetică ***Scrisori provinciale*** (1976) și trece de la epicul restrâns la cel de anvergură, proiectând tetralogia romanescă în decor fabulos ***Cartea milionarului***, din care a văzut lumina tiparului numai volumul I, intitulat ***Cartea de la Metopolis*** (1977).

Fiu de țărani agricultori din Ialomița, Șt. Bănulescu a rămas fidel experiențelor trăite în spațiul de șes al Bărăganului natal, teritoriu mirific, ars de secetă, fecundat de ape și măturat de crivăț, așa cum l-au descris P. Istrati, M. Sadoveanu, Fănuș Neagu și alții. Sunt decelabile artistic și alte filiații spirituale în proza scriitorului contemporan: cu Gala Galaction (în privința inserției demoniculuiîn lumea reală), cu V. Voiculescu și M. Eliade (prin cultivarea filonului magic și mitic în povestiri), cu Pavel Dan (pe linia realismului folcloric), cu Anton Pann (prin utilizarea unui limbaj liric expresiv, regional-arhaic, având rezonanța incantatorie a descântecului și a bocetului), cu Urmuz, Swift și cu Gogol (prin topirea firească a tragicului existențial în grotesc și absurd). Multe dintre operele sale sunt **parabole ale condiției umane** surprinse în situații-limită: calamități naturale (seceta, inundațiile — ***Dropia, Mistreții erau blânzi***), războiul mondial și consecințele sale funeste (***Satul de lut, Vară și viscol, Masa cu oglinzi***), confruntarea dintre foștii combatanți veniți de pe front și reprezentanții noii ordini sociale (***Gaudeamus***), tentativa eșuată de salvare spirituală de sub presiunea brutală a istoriei prin evocarea subiectiv-fragilă *„a unei lumi care s-a sfârșit”* (***Viețile provizorii, Casa cu ecouri târzii***) etc. Un laitmotiv al

Comunicare orală interactivă

1. Alegeți doi elevi care să preia rolul naratorilor (Miron și străinul anonim), reevaluând întâmplările istorisite de Șt. Bănulescu din unghiul de vedere al receptorilor.
2. Analizați, pe grupe, tehnicile narative moderne prin care prozatorul realizează inserția perfectă a fiecărei relatări independente în fluxul epic principal, sincronizându-le spațiotemporal și artistic.
3. Precizați modalitățile de inserție a elementelor magico-folclorice în text, care să asigure atât ambiguizarea trăsăturilor realiste ale acestuia, cât și generarea suflului fantastic în receptarea întâmplărilor narate drept insolite.
4. Comparați, pe grupe de lucru, imaginea naturii armonizate cu destinul uman, în opera lui M. Sadoveanu, și atmosfera de apocalips în lumea aspră a bălților și a șesului arid, în viziunea lui Șt. Bănulescu.

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Pasărea fabuloasă transfigurată într-un mit erotic

Comparat adesea cu P. Istrati, M. Sadoveanu, V. Voiculescu, Fănuș Neagu sau cu D.R. Popescu, Șt. Bănulescu scrie o proză scurtă — reunită în volumul *Iarna bărbaților* (1965) —, încadrată de critica literară în sfera **realismului magic de sorginte folclorică**.

Mitul erotic prefigurat prin **dropie** (pasăre rară, greu de văzut și mai ales de prins) este comparabil cu mitul simbolizat printr-un pește cu atribute demonice, în povestirea fantastică *Lostrița* a lui V. Voiculescu. Un *„cântec de câmpie”* intitulat chiar *Dropia* (menționat de autor în *Addenda* la volumul de proză) este un descântec spiritualizat care transformă imaginar această *rara avis* în **dublul eternului feminin**. Așa cum **lostrița** are în apă unduiri de femeie vicleană, îmbolnăvindu-l de dor pe Aliman-pescarul, **dropia** *„cu piept și sfârcuri de fată”* îl tulbură pe flăcăul Miron, care tocmai *„era de-nsurătoare”*. Capul mândru al vietății cu o creastă *„de șarpe”* ridicat deasupra *„pieptului dezgolit”*, ivirea ei fulgerătoare *„printre năluci verzi de ape”* generează proiecția magică a făpturii fermecate, cu sinuozități trupești ambigue între pasăre și femeie.

În textul epic, sunt relatate **două povești fantastice**, plasate la granița incertă dintre real și ideal: prima, referitoare la deplasarea sezonieră (de seceriș) a unui convoi de țărani localnici și străini către spațiul numit *„la Dropie”*, o miraculoasă oază de pământ fertil în câmpia secetoasă a Bărăganului, cu fânețuri bogate și porumbiști înalte; a doua, despre povestea de dragoste dintre Miron și Victorița, cei doi trăind (real sau numai în vis) o noapte de dragoste. De două ori eroul cu nume de personaj desprins dintr-un basm **eșuase în tentativa de a descifra misterul feminității și taina dragostei împărtășite**: în tinerețe, Miron curtase o fată, dar, în absența lui, tânăra se măritase cu Paminode Dănilă, plecase în satul mirelui și, fapt straniu, de atunci nu mai fusese văzută niciodată, deși neamul lui Dănilă sporea în număr absolut miraculos. Miron

vrea să o revadă şi se duce în satul familiei acesteia, unde o reîntâlneşte pe Victoriţa. Şi pe ea a curtat-o, dar indecizia eroului a făcut-o să se mărite cu Toma. Femeia frumoasă şi plină de nuri îl ispiteşte din nou şi, după plecarea soţului ei, cei doi trăiesc (sau numai îşi închipuie) un moment unic de iubire. Poate că Miron doar a visat, de vreme ce a doua zi femeia dispăruse şi, în locul ei, găseşte o babă *„cu părul veşted, nasul ascuţit şi gura pungă”*, scenă similară cu trezirea la realitate a protagonistului povestirii voiculesciene *Iubire magică*. Astfel, „*la Dropie*” devine **simbolul paradisului natural şi uman**, un spaţiu ideal al rodniciei pământului şi al ispitei feminine, mirajul bunăstării şi al fericirii împlinite: *„**La Dropie** (s.a.), pământul întreg e galben de atâta porumb.”* Alteori, oamenii care trăiesc în *câmpie* şi în *baltă* (spaţiile predilecte din *Iarna bărbaţilor*) sunt terorizaţi de o natură ostilă, aflată în plin proces de dezagregare: stihiile (văzute, în stil expresionist, drept manifestări ale cosmicului şi ale ilimitatului) îi covârşesc pe indivizi, dar aceştia, reuniţi într-o colectivitate solidară în faţa materiei dislocate, reuşesc să învingă potopul distrugător. În *Mistreţii erau blânzi*, Condrat caută un petic de pământ unde să-şi îngroape copilul şi va reuşi, după ce înfruntă cu tărie apele revărsate, moartea, vrăjmăşia forţelor oarbe ale unei naturi devenite iraţionale.

Epicul — la graniţa incertă dintre real şi fantastic

Construcţia epică spectaculoasă alternează cu rafinament „vocile narative”, care preiau firul povestirilor juxtapuse şi planurile temporale exterioare (trecut-prezent), alături de cele interioare (vis-realitate afectivă). Însăşi credibilitatea naratorilor devine incertă, pentru că Miron (străin de satul învecinat) povesteşte altui străin de locurile acelea o întâmplare veche despre o dropie sălbatică imposibil de văzut şi de prins. Misterul amplificat în legenda despre neamul prolific al lui Dănilă este construit pe **ambiguitatea dualităţii pasăre-femeie**, ascunsă de ochii profani ai lumii. Un vătăşel alungat de furtună, Dudulină, când încercase escaladarea gardurilor înalte şi a porţii încremenite, nu zărise în curtea părăsită decât un lanţ de câine mişcându-se singur pe o sârmă, zăngănind sinistru. Capătul lanţului era tras printr-un ochi de geam al casei ce părea pustie, **ca şi cum o mână nevăzută îl scutura pentru a crea celorlalţi iluzia sonoră a vieţii cotidiene**. Victoriţa, reluând povestea lui Dudulină în faţa lui Miron şi a soţului ei, îi replică acestuia din urmă: *„Bine, Petre. Să spunem că pe lume **sunt şi lucruri fără să fie**”* (s.ns.). Neamul lui Dănilă ieşea numai noaptea la cosit, pentru ca să nu fie zărite femeile-dropii ispititoare, iar Miron le contemplă inutil siluetele nedesluşite cu mâinile înţepenite pe coase, fără s-o identifice pe fata de altădată. Victoriţa, femeia pricepută la vrăji şi descântece, se îndoieşte de existenţa dropiei şi îşi întreabă retoric bărbatul: *„Fata pe care omul acesta o caută crezi că este?”* Şi tot ea găseşte răspunsul cel mai potrivit: *„Petre, omul acesta a venit să prindă vremea din urmă…”* **Încercându-i** acestuia **tăria pasiunii şi a iluziei erotice**, femeia îl chestionează cu seriozitate: *„«Eşti în stare s-o vezi cum mai este ea acum?»”*, iar bărbatul îi răspunde: *„«O iau şi măritată», am zis, şi mi-a trecut o amăreală prin gură.”*

În limbaj structuralist, povestirea are un **cod realist** şi un **mesaj fantastic**. Realist este cadrul, iar fantasticul înregistrează mai multe etape: **drumul iniţiatic** reprezentat de călătoria **în spaţiu** (*„la Dropie”*) şi **în timp** (întoarcerea în trecutul sentimental, în amintirile tinereţii); ambele călătorii se desfăşoară noaptea şi în ambianţa unei naturi perturbate: pământul sună ciudat, iarba fâşâie nefiresc, parcă secerată de coase nevăzute, se aud râsete înfundate în beznă. Miron îşi îndeamnă periodic interlocutorul: *„Dar să tăcem puţin. Mi se pare că iar sună ceva anapoda pe câmp.”*

creaţiei sale în proză este **călătoria iniţiatică** a multor personaje către tărâmuri fabuloase, unde existenţele lor pendulează între cotidian şi imaginar, denotând o înfrigurată **căutare a sinelui** prin neostenita plăcere de a povesti, prin actualizarea fondului arhaic şi modelator al spiritului omenesc (de credinţe, legende, datini, practici magice, ritualuri de exorcizare) şi prin **ficţiunea artistică**.

Dacă romancierul nu manifestă suflul narativ necesar unei opere ample şi nici nu îşi organizează riguros materialul artistic, **nuvelistul are vocaţie de povestitor** şi textul scurt, concis i se potriveşte, impunând spiritului său creator un spaţiu epic concentrat. În proza lui scurtă, concizia epică este remarcabilă, construcţia textelor este adesea impecabilă, *„limba devine aspră, neînflorată, totuşi inertă, pe alocuri, pentru a putea primi o terminologie magică şi a tulbura, din când în când, înţelegerea clară şi a muta lucrurile spre alt orizont. Inserţia şi dispariţia fantasticului în cadrul unei povestiri realiste, fără să prindem de veste, constituie arta cea mai subtilă a prozatorului”* (Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, 1978).

Nicolae Grigorescu, *Peisaj la Posada*

Dropia

Pe miriștea arsă și lată,
La dunga cerului spartă
De-o vizuină de soare,
Spre asfințit și răcoare
Se saltă un cap de șarpe
Printre năluci verzi de ape.

Șarpele cu cap de vultur,
Cu plete galbene-n jur,
La gât cu soarele roată,
Cu piept și sfârcuri de fată,
Cu coroană de regină,
Cu aripile-n țărână,
Stă cu pieptul dezgolit
Tremurat în asfințit.

Am căutat dropia-n soare,
Că eram de-nsurătoare.
Mi-am dus mâna peste câmpi
Printre praf și printre ghimpi:
Am vârât mâna în cer
Și am dat, vara, de ger.
Mi-a degerat mâna toată:
O-ntinsesem după fată,
Când s-o fur — prin degete
Mi-a trecut șarpele rece.

Ștefan Bănulescu,
Addenda,
Cântece de câmpie

Bibliografie

- Ovid S. Crohmălniceanu, ***Al doilea suflu,*** Editura Cartea Românească, București, 1989.
- Gabriel Dimisianu, ***Subiecte,*** Editura Albatros, București, 1987.
- Perpessicius, ***Lecturi intermitente,*** Editura Dacia, Cluj, 1971.
- Eugen Simion, ***Scriitori români de azi,*** I, Editura Cartea Românească, București, 1978.

Naratorul-erou provoacă misterul și îl amplifică prin amănunte realiste, însă neverificabile. El strigă la neamul lui Dănilă *„să meargă omenește prin iarba pe care o călcăm cu toții!"*, dar nu-i răspunde nimeni, cum nici el nu poate spune ceva sigur despre existența dropiei fabuloase. Atmosfera magică este amplificată prin practicile oculte ale oamenilor de la câmpie (Fuierea, Corbu, Dudulină, fetele din neamul lui Salcău). Chiar și furturile au ritualurile lor și pândarul Petre Uraru ține socoteala hoților pe răboj și îi spune lui Miron exact când vine rândul neamului lui Dănilă să fure din Pădurea Pietroiului. Apoi pleacă *„la hambarele de la ceair"* și Victorița, vrăciță aprigă, înțelege dorul neîmplinit din sufletul lui Miron și i-l alină. Ea seamănă cu **hangițele demonice** din proza fantastică a lui I.L. Caragiale (*La conac*, *La hanul lui Mânjoală*). Misterul dropiei neprinse se adâncește (prima fată îndrăgită a dispărut, Victorița a murit), iar oamenii cu *„mintea zburătoare"* la basme, ca Miron, consideră realitatea prozaică nesatisfăcătoare și **vor continua să creadă cu tărie în fantasmele lor compensatorii**.

Vincent van Gogh,
Lan de grâu cu ciocârlie
(fragment)

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Extrageți din textul literar toate fragmentele epice referitoare la neamul cel misterios și nevăzut al lui Dănilă, analizându-le lexical și semantic, pentru a înțelege modul cum scriitorul îi conferă statutul de personaj colectiv supranatural.
2. Proza lui Șt. Bănulescu, aflată la granița dintre magie și mitic, conferă atribute benefice ori malefice unor elemente acvatice și terestre, așa cum procedează și V. Voiculescu în creația sa epică (*Lostrița*, *Pescarul Amin*, *Lacul rău*); realizați o paralelă între aceste pagini de proză și povestirile lui Șt. Bănulescu din *Iarna bărbaților* (*Mistreții erau blânzi*, *Dropia*, *Satul de lut*, *Vară și viscol* etc.).
3. Concepeți un referat despre magie și ocultism în proza lui Șt. Bănulescu pornind de la aprecierea critică următoare: *„Arta înceată, fraza ceremonioasă, limba păstoasă și aluzivă sunt, într-adevăr, lucrurile ce se văd numaidecât în aceste povestiri unde e vorba de o lume care, folosind un limbaj pe care îl înțelegem, lasă totuși impresia că trăiește în alt timp și se mișcă după alt ritm.* ***Satul*** (s.a.) *lui Bănulescu este mai vechi decât acela al oierilor și pescarilor sadovenieni. Împărțiți pe* ***neamuri*** (s.a.), *indivizii au* ***mintea zburătoare*** (s.a.) *și se închină, păgânește, la soare"* (E. Simion, op.cit.).

Trecutul înecat

Fănuş Neagu

Drum întins

(fragment)

[…] Bucuria apropierii de pământul lui deştepta în el dorinţi copilăreşti. De pildă, se gândea ca la asfinţitul soarelui să intre de-a buşilea în tufele de zmeură din capătul celor două pogoane şi să mormăie ca urşii. „O să trăiesc liniştit pe fâşia mea de pământ, altceva nu-mi mai trebuie."

După-amiază, la un cot al drumului, unde malurile se înălţau până în dreptul platformei camionului, recunoscu fosta rezervaţie de vânătoare a casei Popescu-Gulianca, îl salută pe şofer şi sări jos. În cădere, îşi zdreli genunchii. Străbătu, şchiopătând, o poiană mlăştinoasă, pătrunse într-o pădure de fagi şi, după o jumătate de ceas de mers, ajunse în marginea cealaltă, în valea de la Gulianca. Satul nu mai era. Pe toată valea, se întindea lacul de acumulare al unei hidrocentrale. Gemu, cutremurat de durere şi privi lacul care părea fără margini, tainic, neliniştit. În fund, departe, se zărea barajul deasupra căruia se îngrămădeau nori. Mingi de ceaţă se spărgeau în aer, izvorând parcă din adâncul apelor. Le urmări îndelung, stând lungit pe burtă, cu capul în palme.

Locul liniştii lui se prăbuşise, simţea cum îl pătrunde o oboseală cleioasă, adâncă, fără sfârşit. În închisoare deprinsese facultatea neobişnuită de a reconstitui în minte, până la cele mai neînsemnate amănunte, întinderea celor două pogoane ale sale; ajuns aici o pierduse, stăruia în el doar mirosul dulceag al tufelor de zmeură — şi-şi dădea seama că şi acesta se va risipi. „Când se va termina, gândi, se va termina cu toate." Împrejur ceaţa se despletea în şuviţe, ca ramurile de cerb prinse pe balconul casei de vânătoare. Cablurile reţelei de înaltă tensiune ondulau în vânt. Un cuc îşi striga numele, undeva în pădure, după aceea se stârni o gâlceavă între păsările din frunziş. „Codobaturi, le recunoscu el, botgroşi, ciocănitoare."

Apoi începu să calculeze, trasând cu degetul linii închipuite. Clinul pe care sta altădată casa de vânătoare era în dreptul hăţişului de ferigi. Colo, pe terasa cu trei vile, se înălţau turnurile de pândă, mai jos de ele veneau căprioarele să bea apă din pârâu, iar aici, aproape, la douăzeci de paşi în faţă, fusese eleşteul lui. Apa nici acum nu ajungea să sature pământul acela calcaros. Un val se agita, înaintând şi retrăgându-se ca apele mării sub lună.

— Loc blestemat, murmură el, niciodată apă, niciodată pământ. [...]

Deodată descoperi un capăt de cărare ascuns sub buruieni. Ţinea numai câţiva metri, de la poalele stâncii până la lac. „E cărarea mea, îşi spuse, pe ea veneam aici, tăind peste cele două pogoane cu fân, ca să pun bulgării de sare pentru capre." Se ridică şi intră pe ea. O străbătu cu paşi mărunţi. Soarele îl frigea în ceafă. „Dedesubt sunt tufele cu zmeură", se gândi şi pătrunse mai departe, pe cărarea lui înecată, să le găsească. [...] Înainta fără să se clatine, hainele atârnau pe el, grele, ca şi cum ar fi fost căptuşite cu burete şi sugeau apa lacome. Se pornise vântul, apa începu să se

Coordonate ale operei

Într-o literatură a cărei tendinţă este secătuirea epicului în favoarea speculaţiei ideatice, Fănuş Neagu **reepicizează proza** prin aglomerarea faptelor, întâmplările comune alternând firesc cu acelea senzaţionale, iar destinele elementare cu unele neobişnuite.

Scriitorul este prea dominat de real pentru a deveni un autor fantastic pur, dar are un simţ aproape organic al fabulosului inserat, fără să vrea, în majoritatea naraţiunilor sale. În nuvele precum ***Dincolo de nisipuri, Acasă, Cantonul părăsit, Vară buimacă,*** **realul** şi **miticul** se îmbină în chip natural cu atenta observare a conflictelor sociale, în prezentarea cărora prozatorul dovedeşte şi **un simţ al tragicului existenţial**. ***Luna, ca o limbă de câine*** este o nuvelă suprarealistă relatată în manieră cinematografică, în care mai mulţi copii sunt devoraţi de câini înfometaţi, sugerând demenţa colectivă a omului şi a naturii. ***Doi saci de poştă*** prezintă, *„în acel stil de realism atroce*

și fabulos discret" (E. Simion, ***Scriitori români de azi***, I), o parabolă a întoarcerii la existența elementară: Jucu, Maud, Ezaru trăiesc în mijlocul unei naturi mirifice, departe de semnele civilizației, în locuri înconjurate de ape, copleșiți de febra senzualității neîngrădite. ***Vară buimacă*** juxtapune dialoguri paralele, aparent fără nicio legătură între ele (ca într-un text absurd), între eroi de vârste diferite (Anica, George, Mihai Droc), fiecare vorbind de fapt cu sine: bătrâna despre moarte, copilul despre puterile miraculoase ale babei Anica, iar adultul despre drama lui.

Fănuș Neagu a reabilitat **scrisul calofil** (frumos, ornat cu figuri de stil), intens metaforizat, denotând imaginație retorică și forță de seducție în plan expresiv. Scriitorul chiar și-a inventat un **limbaj propriu**, care permite înțelegerea conflictelor narative într-o cheie sugestivă particulară, generând acea aură misterioasă inconfundabilă. În consecință, **realismul magic sau poetic** al literaturii lui Fănuș Neagu se înrudește cu acela cultivat de toți marii prozatori sud-americani contemporani, care scriu, deopotrivă, o **fabulă** și o **poveste** despre destine omenești: Gabriel García Márquez, Mario Várgas Llosa, Ernesto Sábato, Pablo Neruda, Isabel Allende etc.

Mișu Popp, *Peisaj*

legene, îngânând un fel de litanie și el închise ochii, vrând să mai păstreze o clipă mirosul tufelor de zmeură care-i mai adia în suflet, subțire.

În clipa aceea îți simți fața împroșcată cu o ploaie de stropi vâscoși și deschise ochii; din pădure cineva arunca cu bulgări în lac […].

Comunicare orală interactivă

1. Cum explicați numărul mic de figuri de stil utilizat de prozator în acest fragment? Expresivitatea povestirii este astfel diminuată? Argumentați.
2. Care este modalitatea de a descrie personajul? Este el văzut exclusiv din exterior, într-o perspectivă comportamentistă, sau și prin intermediul gândurilor sale? Argumentați, furnizând exemple adecvate din text.
3. Faptul că lacul de acumulare nu este înfățișat într-o tonalitate sumbră, așa cum sunt prezentate sentimentele protagonistului, vi se pare un merit ori o deficiență artistică a povestirii? Exprimați opinii pro sau contra.

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Scriitura lui Fănuș Neagu este, în cadrul generației '60 din care autorul face parte, precum și în cuprinsul mai larg al prozei românești postbelice, inconfundabilă. Aproape **fiecare fragment** de povestire sau de roman **este** puternic **metaforizat**; personajele vorbesc ceremonios, ca în opera lui Sadoveanu, și cele mai obișnuite gesturi ale lor se încarcă de frumusețe și poezie. Realismul lui Fănuș Neagu se află la antipodul celui obiectiv, interesat în surprinderea existenței umane (și a societății unei anumite epoci) în ce are ea definitoriu. Oglinda pe care prozatorul o plimbă de-a lungul drumului înfrumusețează în mod vădit realitatea, nu atât în sensul unei cosmetizări a aspectelor ei dezagreabile, cât prin **plasticizarea urâtului în limbajul artistic**. Dacă la Rebreanu scrisul este aproape cenușiu, importantă fiind funcția lui tranzitivă, la Fănuș Neagu, **limbajul se corporalizează** și ajunge, frecvent, la o anumită autonomie (dacă nu independență) în raport cu lumea figurată. Oglinda fidelă lasă loc vitraliului splendid colorat, prin care lumina zilei, filtrată, desenează arabescuri fantastice.

Stilist excepțional, scriitorul a mizat tot mai mult, de-a lungul creației sale, pe această valență de expresivitate a paginilor și pe configurarea caligrafică a fiecărei fraze. Maniera lui de a concepe și a scrie proza s-a impus ca una impresionistă, *pointilistă*, cu împunsături ușoare ale penelului, cu grija, parcă, de a nu tulbura — printr-o imagine nepotrivită — armonia omului și a lumii. Dat fiind că epoca în care Fănuș Neagu și-a scris primele și cele mai importante cărți era tocmai una a dislocării individului, a fracturării vieții lui de către o Istorie agresivă (primii ani ai comunismului românesc), putem vedea în acest desen interior al prozei o reacție la presiunea mortificantă a contextului istoric. Textul se distanțează de context nu în mod direct, printr-o structurare demascatoare sub forma manifestului. El arată, prin chiar modalitatea lui artistică, prin bogăția și exuberanța stilistică, mizeria societății socialiste „multilateral dezvoltate" și sărăcia pseudoliteraturii chemate s-o glorifice. Din această perspectivă, cum bine arată Eugen Negrici, proza lui Fănuș Neagu reprezintă cel mai limpede refuz al ingerințelor realismului socialist.

Unele dintre povestirile de început ale scriitorului au un indice ridicat de realism și interesul cititorului familiarizat cu stilul lui Fănuș Neagu este de a vedea, în cuprinsul lor, cum este construit și exprimat mesajul neconform cu „morala proletară". Lipsite de feeria imagistică și lexicală, aceste proze rămân totuși puternice literar și documentar, **arta scriitorului constând**, în cazul de față, și într-o **atentă, eficientă distribuire a accentelor morale**. În scrierile de mai târziu, personajele par creații ale propriului limbaj. În schimb, aici miza lor psihologică și morală este mult mai pronunțată.

Trecutul înecat în apele prezentului

Drum întins, din volumul *Cantonul părăsit* (1964), surprinde întoarcerea unui tânăr, după ani lungi de închisoare, la matca lui. Cele două pogoane de pământ reprezintă visul său cel mai scump, pe tot timpul detenției, și suportul vieții pe care o va duce în libertate. Însă cele două pogoane și micul heleșteu pe care i le dăduse în folosință, în 1947, în schimbul vigilenței lui de paznic priceput, maiorul de la Gulianca nu mai există. Deasupra micii lui averi se întinde acum lacul de acumulare al unei hidrocentrale. Timpurile s-au schimbat profund — în mod tragic pentru unii, în bine pentru alții — câtă vreme el a stat în închisoare. Regimul „burghezo-moșieresc", al proprietății private și al democrației parlamentare, a fost măturat brutal de pe scenă de către regimul „democrației populare". Această dislocare istorică Fănuș Neagu nu o poate descrie într-un mod direct, expozitiv, întrucât își scrie și își publică proza în anii de consolidare a regimului nou. Dar el ne sugerează brutalitatea procesului prin **efectele** pe care acesta le are **la nivelul unui personaj mărunt,** un om obișnuit, un paznic de vânătoare fericit cu cele două pogoane ale lui. Precum averea maiorului, ca și proprietățile tuturor oamenilor cu stare, acestea au fost expropriate, naționalizate, luate indivizilor și „date" întregului popor, într-o falsă, abstractă și ipocrită posesiune.

Receptarea acestui adevăr brutal este figurată, în Drum întins, cu o remarcabilă **artă a detaliului psihologic revelator**. Reacțiile personajului la vederea lacului uriaș pe fundul căruia zac pogoanele lui sunt descompuse de prozator în fluxuri și crâmpeie de gândire buimăcită, în care regăsim visul stăruitor și vechile lui probleme („*Apa nici acum nu ajunge să sature pământul acela calcaros*"), tufele de zmeură păstrate în memorie ca un reper vizual-olfactiv și disperarea care îl inundă în prezent. Pe cărarea acum înecată, el se duce ca în transă către mijlocul lacului, oprindu-se numai atunci când cineva aruncă în apă cu bulgări.

Moartea protagonistului nu ar fi fost conformă cu viziunea optimistă a realismului socialist. Dar cititorii de astăzi, care pot recepta și decoda corect mesajele povestirii lui Fănuș Neagu, miza ei artistică și documentară, înțeleg cu ușurință că personajul, de fapt, s-a stins. S-a năruit interior la contactul cu noile realități, cu regimul „oamenilor ce muncesc": nu pe lotul lor, ci pe cel al Statului infailibil și omnipotent.

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Parcurgeți întreaga povestire din volumul *Cantonul părăsit* și arătați ponderea fragmentului de mai sus. Cum interpretați finalul fragmentului din noua perspectivă? Dar finalul povestirii înseși?
2. Realizați o paralelă între textul lui Fănuș Neagu și *Gâștele sălbatice* de D.R. Popescu, pornind de la tema *întoarcerii* acasă a celor doi protagoniști.
3. Comparați, sub raport stilistic, *Drum întins* cu o creație în proză intens metaforizată a lui Fănuș Neagu. Pe lângă diferențele majore, încercați să descoperiți și unele similitudini.

Petrașcu Milița,
Portret de bărbat

Referințe critice

În spatele oricăreia din frazele atinse de bulimie metaforică ale lui Fănuș Neagu se află un strigăt fără glas: viața e un neostenit miracol și nu ceea ce ați vrea voi să fie.

În felul ei, proza lui Fănuș Neagu reprezintă, la începutul anilor '60, probabil cel mai viguros refuz al cerințelor realist-socialiste, întrucât el se produce la nivelul articulațiilor intime ale textului.

Eugen Negrici,
Literatura română sub comunism. Proza, 2002

Bibliografie

- Valeriu Cristea, ***Interpretări critice***, Editura Cartea Românească, București, 1970.
- Andrei Grigor, ***Fănuș Neagu***, Editura Aula, Brașov, 2001.
- Eugen Negrici, ***Literatura română sub comunism. Proza***, Editura Fundației PRO, București, 2002.
- Eugen Simion, ***Scriitori români de azi***, I, Editura Cartea Românească, București, 1978.

Freamătul iluzoriu al existenței

Ioan Groşan

Coordonate ale vieţii şi operei

Ioan Groşan s-a născut la 3 octombrie 1954, în comuna Satulung, judeţul Maramureş. A urmat Liceul „Gheorghe Şincai" din Baia Mare (absolvit în 1973), apoi Facultatea de Filologie (secţia română-spaniolă) din cadrul Universităţii „Babeş-Bolyai" din Cluj-Napoca (licenţa în 1978). Pe timpul studiilor universitare, frecventează cenaclul „Echinox", fiind secretar de redacţie la revista cu acelaşi nume.

Debutul publicistic are loc în paginile acesteia, în 1974. Tot aici publică piesa de teatru ***Şcoala ludică*** (apărută în volum abia în 1991), ia interviuri şi realizează o cronică cinematografică. Alături de Lucian Perţa, George Ţâra, Radu G. Ţeposu, Ioan Buduca ş.a., fondează grupa-rea literar-satirică „Ars Amatoria", scriind texte savuroase, în contrast cu fundalul cenuşiu al epocii. Este profesor de limba şi literatura română în şcoli din Bucureşti (1978-1988), apoi referent la Uniunea Artiştilor Plastici. Colaborează cu proză scurtă,

Marea amărăciune

(fragment)

[…]

Calm, calm, fii calm, îşi spuse într-una din zilele următoare plimbându-se printre bănci, printre elevii aplecaţi peste caiete, peste schemele lecţiilor de recapitulare trimestrială, calm, mult calm, repeta în gând, dictând apoi cu glas sonor, cadenţat de ritmurile propriilor paşi, fraza de acum un an, de acum doi ani despre sentimentul patriotic în operele literare şi descoperind uimit, atras, amănunte care niciodată nu-i reţinuseră atenţia, puful auriu de pe gâtul unei eleve, pata de cerneală ca o amprentă de pe cordeluţa alteia, forma ciudată a statului Madagascar, colivia pionierească stingheră, aproape putrezită, atârnând în plopul din faţa ferestrei. „... un adevărat eden. E-den", silabisi el, „adică paradis. O ţară minunată, virgulă, dăruită din belşug cu toate bunătăţile pământului punct. Exemplu: Crapii-n ele-s cât berbecii..." Calm şi control. *Self-control*, cum ar zice ea. Poate că e posibil şi aşa, fără eroism, fără revoltă. De ce neapărat să răstorni munţii, să tulburi apele, să byronizezi, să-ţi ridici lumea împotrivă ca până la urmă să descoperi tot urma dizgraţioasă a unei operaţii de apendicită, cum avea şi Beatrice? Calm, deci. O iubire simplă, dacă se poate, o iubire la gura sobei. Fără complicaţii, fără hiperbole. Hiperbolele aici, în text, „în grâu spicul cât cocoşu", nu în viaţă. Toţi iubesc în asalt, dezlănţuit, ca nişte Hogaşi, trâmbiţând, răcnind, schelălăind. Ici un imperiu răsturnat, dincolo o caleaşcă, unde te uiţi, de la ăia, de la etrusci până la Hegel, numai exemple. Pentru o mângâiere, pentru o posesie a metacarpienelor. Să i se arate lui un om, un singur om îndrăgostit lulea de o stea. Să i se arate. Nu în literatură, ci în viaţă. Să nu tulbure, să nu deranjeze pe nimeni: să stea în balcon, să fumeze şi să se uite la steaua lui. Atât. Şi-n rest să fie el, să-şi vadă de treburile lui, la uzină, la şcoală, să strângă sticle, borcane, ca şi cum nu s-ar fi întâmplat nimic, să ia cuvântul, un biftec, un film, mă rog, de toate. Să fie normal. Pentru că toţi seamănă cu nişte muribunzi: nu se pot gândi la nimic altceva. Să i se arate lui o fiinţă care iubeşte şi nu-i pasă de asta. Care nu se teme şi nu se uită cu privirea aceea îngenuncheată, bovină; care să poată ieşi şi să se ducă nu mult, câţiva metri mai încolo, să se privească şi să spună „da, domnule, uite-mă cum mă mişc şi vorbesc, cum m-am oprit lângă dolofana asta care face literele ca nişte mărgeluţe, scriind că printre eroii de neuitat ai piesei se numără personajul mut Român Grue reprezentând poporul"; care să înveţe seninătatea, nu a turmei băşcălioase şi apatice, ci a fiinţei. Trebuie să fie posibil şi aşa.

Şi încă păşind, prin ecoul maiestuos al frazei cu „tezaurul de simţăminte adânci din creaţia populară", se-nchipui mergând spre Ioana drept, cu mâna întinsă, spunându-i: „Te iubesc. Fii liniştită. Nu sufăr. Sunt senin." Se opri. Poate că senzaţia de lacrimă o ai mai întâi în gât. […]

Comunicare orală interactivă

1. În opinia voastră, tema lecției predate la clasă de Sebastian se pretează la o abordare convențională? Argumentați.
2. Ce rol au, în economia fragmentului din nuvela lui Ioan Groșan, hiperbolele din textele pe care le analizează la școală profesorul de limba și literatura română?
3. Credeți că raționamentele făcute de către personajul îndrăgostit sunt marcate de sentimentul lui dominant? Au ele o logică, o coerență ori urmează zigzagul subiectivității lui Sebastian?

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

În proza lui Ioan Groșan, reprezentant de marcă al generației '80, sunt alternate, încă de la debut, **două modalități de construcție narativă: una textualistă și alta realistă**. Prima este specifică postmodernismului și parcurge realitatea ca pe o carte deschisă. Totul s-a scris deja, diferitele epoci, curente și școli au epuizat repertoriul tematic, astfel că originalitatea absolută nu mai este, în a doua jumătate a secolului al XX-lea, posibilă în creația literară. Obligat să-și recunoască acest epigonism involuntar, autorul postmodern și-l asumă. Se raportează fără complexe, dar și fără mari pretenții novatoare, la tradiția culturală constituită, sedimentată. O actualizează prin citat și parafrază textuală, prin parodie și pastișă. Lumea lui este o uriașă Bibliotecă: „*Stăm pe o carte. Asta e*", se constată în povestirea *Insula* a lui Ioan Groșan, iar scriitorul postmodern nu face altceva decât să-i răsfoiască filele.

Există însă, într-unele dintre cele mai bune pagini ale autorului „optzecist", și o perspectivă epică mai tradițională. Este aceea a realismului apt să contureze, după criteriile verosimilității și conform unei estetici a *mimesis*-ului, o lume care concurează starea civilă. O realitate ficțională mai închegată și mai coerentă decât cea propriu-zisă, un univers în care se pot regăsi freamătul existenței și „zonele profunde ale realității umane". În tiparul textualist, scriitorul intenționează să transforme realitatea înconjurătoare în text, în cuvinte, chiar în litere. În tiparul realist, el încearcă exact contrariul: să facă din cuvinte oameni în carne și oase, un univers imaginar mai consistent decât lumea însăși.

În nuvela *Marea amărăciune*, prozatorul reușește să armonizeze cele două perspective, plasând în miezul unei splendide povești de dragoste spirala de hârtie a textualismului. Sebastian și Ioana, cei doi profesori colegi de cancelarie, se apropie tot mai mult unul de altul prin intermediul unui joc al răvașelor. *Scriind* pe biletele diferite mesaje, Sebastian observă că nu face altceva decât să *pre-scrie* realitatea. **Prezentul scriptural** se transformă, matematic, în **viitorul cotidian:** tot ceea ce bărbatul pune pe hârtie ajunge să se realizeze, și cu o exactitate care mai întâi îl uimește, apoi îl face să viseze pe spații tot mai largi.

cronici de carte și de film, diferite articole de opinie la mai multe reviste literare din Capitală și din provincie, frecventând și „Cenaclul de Luni" (condus de Nicolae Manolescu).

Debutează editorial în 1985, cu volumul de povestiri ***Caravana cinematografică***, urmat de ***Trenul de noapte*** (1989), cu același succes de critică. Autorul devine o figură de prim-plan a generației „optzeciste", însă, profitând de libertatea de opinie și expresie câștigată prin Revoluția din 1989, își va cheltui resursele într-o intensă activitate publicistică. Volume precum ***Planeta Mediocrilor*** (1991), ***O sută de ani de zile la Porțile Orientului*** (1992), ***Nutzi, spaima Constituții*** (1995, 1998), ieșite fie din paginile foiletonisticii dinainte de '89, fie din proiecte ulterioare, nu se ridică la pragul valoric atins anterior de Ioan Groșan. Conștient el însuși de această diminuare estetică, scriitorul își reunește textele celor două volume apărute în anii '80 într-o ediție definitivă de ***Povestiri alese*** (1999), precum și în volumul ***Caravana cinematografică și alte povestiri*** (2005). A primit de două ori Premiul Uniunii Scriitorilor (1985, 1992).

Mărturisiri

Prin insistența cu care se apleacă asupra unui singur aspect (sau asupra unui număr restrâns de fapte), prin modul specific de dilatare a amănuntului, proza scurtă poate descoperi fulgerător, cu lumina blițului, zonele profunde ale realității umane. Autorul de proză scurtă „simte enorm și vede monstruos"; neavând altitudinea romancierului, zona sa de investigație este microcosmosul uman.

Ioan Groșan, în „Amfiteatru", 1983

Duşa Jana Poenaru, *Ioana Bădică*

Până la momentul de *hybris* al personajului, care se va lansa în pariuri de previziune tot mai riscante, această scenă îl înfăţişează într-un moment de recul interior. Episodul întâlnirii amoroase cu tânăra şi frumoasa profesoară de engleză nu s-a consumat, aceasta fugind, speriată, de avansurile colegului său. Iar acesta, în timpul unei lecţii predate elevilor, zboară cu gândul spre iubirea ce i se refuză.

Amărăciunile şi bucuriile vieţii

Arta prozatorului este remarcabilă. Ioan Groşan surprinde, cu o desăvârşită tehnică a detaliilor, profunda dezamăgire a îndrăgostitului fără speranţă. Această stare de spirit, cu inflexiunile şi nuanţele ei, este descrisă prin **metoda contrapunctului**, autorul făcând din participarea mecanică la ritualul învăţământului de stat, în România socialistă, **un fundal contrastiv**. De o parte sunt vorbele golite de substanţă şi de viaţă, tocite de prea mult uz, intrate în desfăşurătorul standard al lecţiilor de limba şi literatura română: hiperbolele din versurile lui Arghezi, de pildă, ori viziunea edenică a poetului, sau personajul *„Rumân Grue"* dintr-un alt text, dramatic, reprezentând, firește, poporul român. De cealaltă parte este viaţa însăşi, viaţa care ne-a fost dată, unică şi irepetabilă, cu adevărat dramatică în asemenea momente, în care înţelegem că dragostea nu este totdeauna împărtăşită. Esenţial este ceea ce simţi, ceea ce crezi, ceea ce gândeşti *tu*. Iubirea pe care o trăieşti individual reprezintă cercul cel mai intim şi totodată cel mai larg, care le cuprinde pe toate celelalte. Tocmai pentru că profesorul de română nu foloseşte, când se gândeşte la Ioana, vorbe mari şi sintagme găunoase, simţim, la rândul nostru, că sentimentul lui este unul autentic şi ardent. Literaturizarea ar fi cu totul inadecvată aici, *„senzaţia de lacrimă o ai mai întâi în gât"*, nicidecum în efectele retorice utilizate cu virtuozitate.

Marea amărăciune se plasează, ca şi *Spovedania* — tot o poveste de dragoste, însă desfăşurată în mediu rural —, la nivelul cel mai înalt al prozei lui Ioan Groşan, prin acest realism minuţios şi bogat sufletește, în care suportul de hârtie nu devitalizează personajele. Dimpotrivă, jocul „pre-scrierii" vieţii conduce tocmai la trăirea ei intensă, necontrafăcută, nealterată de fraze.

Referinţe critice

Caz tipic de postmodernism, în care naivitatea artistică a fost înlocuită de conştiinţa ironică a bibliotecii din care se hrăneşte textul, proza lui Groşan e însă şi o probă indiscutabilă de angajament existenţial, în întreaga varietate a acestuia: un ochi al scriitorului veghează convulsiile fiinţei, dramele ei eterne, un altul priveşte îndărătul literaturii, scrutându-i trecutul.

Radu G. Ţeposu, ***Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă,*** 1993

Bibliografie

- Gheorghe Perian, ***Scriitori români postmoderni***, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1996.
- Gabriel Dimisianu, ***Lumea criticului***, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2000.
- Nicolae Manolescu, ***Literatura română postbelică***, vol. II, Editura Aula, Braşov, 2001.
- Nicoleta Cliveţ, ***Ioan Groşan,*** Editura Aula, Braşov, 2001.

Exerciţii de reflecţie şi compoziţii

1. Discutaţi cu un adult care şi-a făcut studiile în timpul comunismului pentru a descoperi „desfăşurătorul" unei zile de şcoală, cu activităţile conexe învăţământului propriu-zis: achiziţionarea de sticle, borcane, fier vechi, hârtie reciclabilă etc. Faceţi apoi o paralelă cu programul şcolar al unui elev de astăzi, evidenţiind asemănările şi deosebirile.
2. Citiţi *Insula,* una dintre povestirile scurte ale lui Ioan Groşan, definitorie pentru textualismul postmodernist al generaţiei '80. Realizaţi un eseu în care să motivaţi opţiunea voastră pentru una dintre cele două formule: realistă sau textualistă.

Un ascet rătăcit în lumea puterii

Mihail Sadoveanu

Nicoară Potcoavă

(fragmente)

[…] Nepoata mazâlului a intrat aducând ulcica de lapte şi felia de pâne de grâu. I-a închinat şi floarea, după porunca ce avea dintru început. Acuma, când îl vedea pe bolnavul său într-o stare în care încă nu-l cunoscuse, fata înţelegea, c-o strângere de inimă, că dimineţile ei se ofileau. Florile pe care i le aducea acelui Făt-Frumos cam cărunt puteau să nu mai înflorească; nu mai avea ce face cu ele. A privit cu sfială noua înfăţişare neaşteptată a celui care trebuia curând să plece fără să ştie de dragostea ei. Aşa credea ea. I s-au aburit ochii de lacrimi.

Presvitera o privea cu luare-aminte; i-a dat o învăţătură pe care o socotea înţeleaptă.

— Draga mea copilă, i-a spus ea, poţi plânge. Măria Sa Nicoară nu se duce la petreceri şi ospeţe, ci la datorii grele.

Ilinca şi-a acoperit ochii şi a ieşit cu grabă.

— Se duce să vestească pe bătrânii ei, a suspinat presvitera. Visuri, ca fluturii… Am fost şi eu aşa. Care fecioară nu crede că cel dintâi bărbat care-i zâmbeşte nu-i ursitul său? Nepoata asta te iubeşte, Măria Ta, şi-ţi închină plocon inimioara.

— Am băgat de samă, presviteră, dar noi avem altele.

— Se-nţelege. Oamenii sunt de două feluri; cei care râd şi cei care se-ntristează. Cei care râd trec mai lesne prin viaţă, a urmat bătrâna gândindu-se la mezin; iar cei care se-ntristează se chinuiesc în nelinişti. La douăzeci de ani, pe când erai la Bar, ai avut poate şi Măria Ta o nălucire a bucuriilor trecătoare. Ştiu, ştiu; să nu ţi se înnoureze ochii, căci viaţa fiecăruia dintre noi înfloreşte o dată; şi nu te ruşina, Măria Ta, că înflorirea asta a fost scurtă; aşa-s primăverile.

— Nu mă ruşinez, presviteră; mă întristez. Iar de atunci, din tinereţă, piază-rea m-a prigonit.

— Căci erai sortit să porţi cunună şi schiptru.

— Poate. Unii din dascălii mei aveau şi ei scrisă în obraz amărăciunea. Mă învăţau elina şi latina, ca aceste limbi să nu-mi fie de folos. Şi numărau împăraţii zadarnic, căci din toţi rămăsese numai pulberi ori mumii. Ne îndopau cu filosofiile lui Plato şi Aristotele, iar la urmă s-a dovedit că aveam nevoie mai ales de învăţătura sabiei.

— Voievozii, Măria Ta, trebuie să mănânce fructele amare ale ştiinţei, ca să li se îndulcească anii cei târzii.

— Dintre cei pe care i-am ştiut în vremea noastră ajuns-au oare mulţi la ani târzii?

Presvitera Olimbiada n-a răspuns.

Nicoară Potcoavă — un spirit umanist purtător de sabie

Eroul tradiţional (făurit în mitologia antică) făptuieşte şi lasă urmaşilor sarcina de a-i judeca acţiunile şi importanţa lor în timp. Ahile, eroul grecilor, pus să aleagă între o viaţă lungă şi îndestulată, trăită în patria sa, în mijlocul celor dragi, dar anonimă, şi o alta foarte scurtă, încheiată cu moartea lui pe un pământ străin, însă memorabilă prin numeroase fapte de vitejie, va opta fără ezitare pentru cea de-a doua variantă.

În plină mentalitate medievală, **personajul sadovenian revoluţionează conceptul de eroism**, eludându-i conotaţiile de acţiune aventuroasă, voinţă de putere, orgoliu de învingător etern ori renumele visat ca o cunună de lauri pe o frunte senină, fără cutele cauzate de gânduri. Nicoară Potcoavă se defineşte ca un **erou reflexiv** prin excelenţă, care întâi aşază proiectul în patul procustian al judecăţii şi apoi îl materializează în faptă. **El contestă istoria**, căci **forma** lui

de participare la devenirea acesteia **se produce prin opoziție** la aleatoriul care îi caracterizează curgerea în timp.

Tronul în Moldova se câștiga prin cumpărarea firmanului de învestitură domnească de la turci; Nicoară Potcoavă vrea să-l câștige prin luptă și numai dacă a obținut în prealabil acceptul națiunii pe care o va conduce. Uimitor, acest pretendent ieșit din canoanele epocii nu este animat de lăcomia de putere, care pregătește, de obicei, marile aventuri politice. **Instaurarea unui climat de rațiune politică**, **de legitimitate a faptelor**, nu a dreptului consfințit prin moștenirea puterii în marile familii voievodale, **de justiție colectivă** înfăptuită cu participarea și în asentimentul poporului sunt intențiile novatoare ale acestui strălucitor prinț de Renaștere într-un Ev Mediu decăzut și întunecat. Paradoxal, îl percepem ca pe un **ascet al puterii**, care s-a curățat de patimile vieții, ca să fie demn de țelurile nobile propuse.

Prietenul lui din copilărie, Cubi Lubiș, care îl cunoștea cel mai bine, nu ostenește să fie uimit de atâta neprihănire la un om politic: *„În furtuni, în înșelări, în glodul ticăloasei lumi, inima lui Nicoriță a rămas curată. Se cuvenea să fii un învățat pustiit de lume, nu să ții sabie..."*

Trecut de prima tinerețe, deja încărunțit, cu figura brăzdată de suferințe și renunțări, efemerul domn al Moldovei este o împletire de forță fizică (îl domină pe Cigala în lupta corp la corp, îndoind brațul musculos al agresorului ca pe *„un vreasc"*), de virilitate ostășească (rezistă la campanii îndelungate, rupe potcoava în mâini, performanță de la care îi derivă și supranumele) și de tărie speculativă. Rămâne un războinic încercat, soldații lui moldoveni și cazaci intonând balade despre isprăvile hatmanului, dar nu urmărește gloria personală, ci împlinirea unei *„diate* (moșteniri, n.ns.) *sfinte"*: răzbunarea fratelui căzut prin trădare, continuarea luptei sale și reinstaurarea dreptății în Moldova

— Când eram ucenic la Bar, a urmat Nicoară, mi-a fost drag un învățător al nostru leah, care aș putea zice că vântura dinaintea ochilor noștri împărățiile vechi și nouă. Au fost faraonii și împărații persieni care aveau sub toiagul lor pământuri întinse și furnicar de popoare; și totuși cu puțini oșteni a ieșit de la cetatea Filipopol un fecioraș fără barbă, Alexandru Machedoneanul, care s-a dovedit mai destoinic decât toți. Tot astfel în vremurile ce-am trăit eu, spunea acel dascăl, am apucat un voievod de la Moldova care a ridicat sabia sa împotriva padișahilor ismailiteni, cotropitorii lumii de azi. Fost-a acel voievod stăpân pe o țară mică, oștile lui erau puține; dar el s-a dovedit mai semeț și mai vrednic decât împării și craii de atunci. Căci Măria Sa Ştefan de la Moldova lupta împotriva robiei și cotropirii, și la războaiele sale îl sprijinea întreg norodul. Şi de la Ştefan bătrânul, spunea fratele nostru Ion, ne-a rămas nouă poruncă să ne dezrobim de păgâni și de cneji. Când s-a pregătit Măria Sa Ion-Vodă să se ducă jertfă în tabăra beglerbeiului, m-a sărutat pe frunte în cortul său și a lepădat sabia. Eu m-am aplecat și am ridicat-o. Măria Sa mi-a spus: S-o porți tu! Fii vrednic. […]

— Toate se strică, toate se împuținează…

— Ce se strică și ce se împuținează, Alexandre? a zâmbit Nicoară.

— Toate, bădiță, ca atunci când nu i-i omului îndămână.

— Ce va fi având acel om de nu i-i îndemână nu mi-i greu a pricepe, Făt-Frumos. Este leac: răbdarea.

— Doftoria asta n-o pot bea, bădiță, e prea amară!

Mezinul s-a așezat într-un scaun și a făcut bot; șoimul care-i sta pe umăr s-a cumpănit, a fâlfâit ușor ș-a ieșit în zbor pe fereastră, urmărind parcă ceva — poate clipa fericită care îmblânzise în acea dimineață inima hatmanului.

— Bădiță, trebuie să-ți fac mărturisirea… a suspinat Alexandru.

Nicoară s-a întors în scaunul lui:

— Spune, băiete. Eu abia acum bag de seamă că ai slăbit și ți-s trudiți ochii.

— Da, bădiță.

— Ţi-ai lăsat zălog inima la apa Moldovei?

— Așa cum spui, bădiță Nicoară. Mi-i dragă o fată fecioară. Știi cine-i.

— Gustul tău nu-i rău, Făt-Frumos. Dar poveștile de la noi ne învață că la asemenea domniţe nu te poți întoarce fără isprăvile cuvenite. Trebuie să treci, Făt-Frumos, peste hotarele oprite, în locul unde se bat munții în capete, ș-acolo să tai cele șapte capete ale balaurului.

— Lungă vreme, mâhnită vreme, bădiță. În toate nopțile vine la mine paserea măiastră, îmi bate la tâmplă cu pliscul și-mi șoptește: Nu întârzia căci vremea trece; aicea pe pământ oamenii n-au decât o tinereță, du-te că te așteaptă fericirea.

— Alexandre, nici Făt-Frumos al poveștilor nu-și dobândește bucuria fără lupte și jertfă.

— Spune-mi, bădiță, ce-avem de făcut, s-a rugat mezinul, și să nu întârziem.

Potcoavă s-a ridicat în picioare. Alexandru a părut că se scufundă în scaunul său.

— Ba să-mi spui tu, băiete, dacă ai uitat cele ce s-au petrecut în vara anului 74?

— N-am uitat.

— Ai uitat oare pe beglerbei Ahmet, pe Cigala, pe boierii care au vândut pe domnul lor?

— N-am uitat. Pentru unii ne-am întors acum două luni. Era să ne pierdem capetele. Ce mai putem face?

— Alexandre, războinicii pe caii furtunii. Câteodată greșesc. Greșeala asta putea să fie greșeala dinaintea morții. Am ieșit din ea teferi. Să nu mai greșim. Să cerșim broaștei cu covată încetineala, șarpelui înțelepciunea, de la crugul stelelor ceasul

potrivit. Când ne vom ridica iar, răzbunarea să se împlinească fără greș ca o *ananke* a zeilor, cum o socoteau grecii vechi. Dar o pot săvârși câteodată și oamenii, dacă nu ocolesc pe la cele necuviincioase: mâncare, vin și muiere…

— Cum grăiești domnia ta, bădiță! parcă m-ai străpunge cu jungherul. Totuși, bădiță, ale noastre sunt și aceste slăbiciuni.

— Ai uitat?

— N-am uitat, bădiță. Dar mi-i dragă Ilinca.

— Ți-aș putea răspunde că mi-a fost dragă și mie.

Mezinul și-a acoperit ochii cu palmele.

Nicoară a pășit până la el și i-a ridicat smuncit fruntea, privindu-i ochii plânși.

— Spune-mi acuma tu mie dacă ai uitat datoria ta și jurământul care ne leagă! Dacă le-ai uitat, ești slobod. Du-te!

Mezinul s-a dărâmat în genunchi.

— Bădiță Nicoară, iartă-mă! Fac cum poruncești!

Hatmanul și-a trecut palma peste părul castaniu al lui Făt-Frumos, apoi s-a întors și a început a se plimba de la masa pe care stăteau desfăcute foile lui Heliodor de la Emesia, până la soba înaltă, în ocnița căreia se afla un snop mărunt de siminoc, floare fără moarte din stâncăriile Dniprului.

Hatmanul s-a oprit lângă mezin, privindu-l cum sta umilit la picioarele sale.

— Alexandre, a zis el, cumpănește-ți bine vorbele.

— Bădiță Nicoară, a strigat mezinul cu privirile înflăcărate; să pier aici, în clipă, dacă nu-ți voi asculta porunca.

— Făt-Frumos, porunca nu-i de la mine…

— Știu, bădiță, a suspinat Alexandru, cuprinzând mâna fratelui său și sărutând inelul lui Vodă Ion. […]

Comunicare orală interactivă

1. Evidențiați, pe grupe de lucru, alternarea (în romanul istoric), a modalităților narative directe cu cele indirecte (mult mai variate), pentru introducerea personajelor în cadrul epic și pentru caracterizarea lor.
2. Ion Vodă cel Cumplit, deși rămâne doar un erou evocat, are o pregnanță maximă în roman; reliefați complexitatea narativă a tehnicilor de realizare a evocării în *Nicoară Potcoavă*. Comparați-o cu modalitatea epică folosită de același autor în *Baltagul* (unde Nechifor Lipan, eroul principal, este tot o figură absentă, dar permanent reînviată în memoria celorlalte personaje).
3. Realizați o comparație între Ionuț Jder și Alexandru, fratele mezin al lui Nicoară, în calitate de eroi romantici (impetuoși, plini de bravură, nefericiți în dragoste și, totuși, dând întâietate sentimentului, în defavoarea judecății).
4. Citiți *Șoimii* (primul roman, din 1904) și comparați-l cu *Nicoară Potcoavă* (scris în 1952); în două grupe de lucru, sesizați asemănările, dar mai ales deosebirile dintre cele două versiuni literare, realizate la o distanță de aproape o jumătate de veac. De ce scriitorul a simțit nevoia să-și rescrie prima operă? Argumentați.

George Baron de Lövendal, *Țăran moldovean*

sfâșiată de atâtea forțe contrare intereselor ei naționale.

Om de stat prin vocație, Potcoavă nutrește convingerea că rațiunea umană poate depăși conflictele meschine pentru o putere iluzorie, că mintea lucidă și experimentată va învinge hazardul unui destin înfăptuit la întâmplare și adesea nedrept. Din păcate, acesta își ia o revanșă nemiloasă asupra spiritului pacifist, care face războaie din necesitate: este pe punctul să fie ucis într-un moment de nechibzuință, când organizează un atac inopinat asupra cetății lui Petru Șchiopul, la Iași; se îndrăgostește, fără să vrea, chiar de fiica lui Ieremia Golia, vânzătorul lui Ion-Vodă și trădătorul care i-a grăbit pieirea curajosului domn; conflictului sfâșietor dintre sentimentul datoriei și cel al iubirii i se adaugă rivalitatea în dragoste cu propriul frate, **acțiunea fatalității asupra oamenilor constituind un motiv frecvent** abordat în proza scriitorului. O situație identică, declanșând o dramă, fusese expusă și în ***Neamul Șoimăreștilor***, unde răzeșul Tudor Șoimaru o iubește cu patimă pe Magda Orheianu, fiica prigonitorului neamului său, iar, în ***Zodia Cancerului...***, Alecu Ruset își asumă, de această dată în deplină cunoștință

de cauză, dragostea pentru domnița Catrina Duca, deși părintele ei îi mazilise familia de la putere și din țară. Mezinul Alexandru, în care își pusese speranța că îi va urma la tron (Nicoară neavând copii), își pierde mințile când află că Ilinca murise, trăind ca un nevolnic; Nicoară asistă la un paricid și află că bătrânul ostaș care îl veghea cu atâta grijă și care tocmai fusese ucis intempestiv de propriul fiu era chiar tatăl lor; culme a nedreptății, boierul leah Roman Barbă-Roșă, cel pe care îl salvase de închisoare și de furia mulțimii, pentru că amanetase sfânta biserică Uspenia din Moghilău zarafului venețian Culi și nu-și plătise datoria la timp (achitată din ordinul lui Nicoară), va fi trădătorul care înlesnește arestarea eroului român, primind prețul vânzării de la *„șoltuzul Liovului"*. Ghiță Botgros, împreună cu frații Nechita și Dominte, feciorul Gârbovului, l-au așteptat pe trădător la ieșirea din palatul dregătorului (care îl purta cu vorba și nu-i achita suma făgăduită) și l-au tăiat cu un *„paloș de pe vremea potopului"*.

Un portret sintetic al personalității lui Nicoară Potcoavă i-l face un răzeș-soldat, om cu experiența vieții și capabil să pătrundă în sufletul omenesc. Căpitanul Cozmuță Negrea, întors dintr-o misiune, îi întâlnește pe cei doi frați la Lipșa și îl portretizează prin răsfrângerea în oglinzi paralele: *„Dar bucurie adevărată, cugetă în sine negreanul, are acest frate mezin, Alexandru, când aude că s-or întoarce el cu bădița său în țara Moldovei. Bucuria lui e de sânge și foc. Acest Alexandru e faptă năvalnică. Va fi fost cândva ca el și hatmanul Nicoară; dar acum la Nicoară gândirea înlătură necumpătarea și se adâncește într-o jertfă voită. În el hotărârea statornică roade ca viermele rumeneala mărului. Sufere că-i pribegit de țară, că se va duce tot pribeag în țara prietinilor lui, sufere că nu știe care-i taina zilei de mâni, care-i va fi ceasul întoarcerii și în ce chip va dobândi izbânda. La oameni*

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Scrierile marilor cronicari moldoveni reflectate în romanul istoric modern

În *Letopisețul Țării Moldovei* (unul dintre modelele eposului sadovenian), Grigore Ureche a dedicat șase capitole lui Ivan Potcoavă, supranumit și Crețul, *„ce s-au fostu făcând frate lui Ion vodă, răspunzându-să de moșie și de nașterea sa de la Mazoviia,* […] *ș-au scos nume de domnie. Şi între cazaci având cunoștință, pre mulți au măglit* (au îngrămădit, au atras, n.ns.) *lângă sine"*. Cu puțin sprijin polonez (starostele de Bar) și cătăcesc (hatmanul Şah), el a încercat să-l detroneze pe slabul domnitor Petru Șchiopul, dar a eșuat și s-a retras la Nemirov. Mai bine pregătit din punct de vedere militar, reintră în Moldova pe la Soroca, învinge oastea moldovenească aliată cu turcii și ocupă tronul la 23 noiembrie 1577, când *„ș-au pusu nume de domnie Ion Vodă"*. Petru Şchiopul a fugit în Țara Muntenească, de unde a înștiințat Înalta Poartă, care i-a trimis *„de sârgu"* (în mare grabă, n.ns.) un nou ajutor ostășesc. Bătălia de la Docolina s-a încheiat în favoarea lui Potcoavă Crețul, căci *„fost-au și oaste de țară cu cazacii, că mulți să închinase"*. Întors la Iași și aflând că fostul domn se pregătește din nou de război, primind nu numai sprijin militar turcesc, dar și din Țara Ungurească, Potcoavă și-a cântărit realist precaritatea șanselor de a păstra puterea și a plecat de bunăvoie. În Țara Leșească, unde a poposit obligat de *„omeții* (nămeții, n.ns.) *mari"*, este sfătuit cu rea-credință de magnații poloni să se predea regelui care *„îl va ajutori spre domnie"*. Craiul, acuzându-l că, prin acțiunile sale de ingerință în treburile Moldovei, era gata *„să strice pacea cu turcul"*, l-a închis și *„peste puțină vreme, i-au tăiat capul"*.

Dar necazurile lui Petru Șchiopul n-au încetat, pentru că a fost scos din domnie, în anul următor, de fratele lui Crețu, Alexandru-Vodă, care *„au ținut scaunul numai o lună"*. Conducerea nevolnicului voievod va mai fi tulburată și de alți *„domnișori* (pretendenți efemeri, n.ns.) *ce veniră iar cu cazacii"*, fiind conștienți de lipsa de autoritate a puterii legitime în Moldova. Concluzia lui Gr. Ureche este plină de ironie: *„De noroc era Pătru-vodă cu cazacii, cum se tâmplă pururea omului de n-are odihnă, că bine de unii nu să mântuia, alții veniia asupra lui."* După încă un an, în 1579, sultanul Amurat l-a mazilit și pe Petru Şchiopul, sătul de incapacitatea acestuia de a păstra conducerea țării sale. După 75 de ani de la moartea lui Ştefan cel Mare — modelul neegalat al voievodului înzestrat cu autoritate absolută —, îl înțelegem pe cronicar de ce îl regretă fățiș și îl așază în centrul letopisețului său.

Realitate și ficțiune în discursul narativ evocator

Mihail Sadoveanu **a păstrat cadrul istoric**, pe eroul român trăit printre cazaci, alături de alte personaje istorice reale (Petru Şchiopul, Nicoară Potcoavă, Alexandru, fratele său, hatmanul Şah), și a construit **un roman de aventuri** cu care a și debutat în 1904, intitulat sugestiv *Şoimii*. În 1952, după aproape o jumătate de secol, a simțit nevoia să îl refacă și a realizat **o capodoperă de gândire politică, de filosofie a vieții și de limbaj memorabil**, numită simplu, după numele eroului omonim. Chiar dacă subiectul rămâne același, diferențele de concepție asupra existenței, asupra menirii și a rostului unui conducător de stat, chiar deosebirile de viziune literară și de artă a scrierii sunt majore.

Nicoară Potcoavă nu mai este printre *„șoimii”* tineri care *„făptuiesc”* cu temeritate, riscându-și viața, ci **un conducător matur, prudent, înțelept, care întâi reflectează și apoi acționează cu măsură**. Interesant este și faptul că prozatorul, pe urmele lui Gr. Ureche, s-a oprit asupra unui moment de **vizibil declin al autorității voievodale** și al derutei politice. După uciderea de către turci a lui Ion-Vodă cel Cumplit (după bătălia de la Cahul, în 1572), se crease un vid de putere moștenită din tată-n fiu și de prestanță voievodală: neamul vestit al Mușatinilor s-a stins, urmând o amplă perioadă în care nou-veniții la tronul Moldovei au avut parte de domnii scurte, zbuciumate, mereu contestate, pentru că nu s-au mai bucurat de respectul universal și n-au știut să coalizeze toate forțele și resursele țării în jurul lor, așa cum au făcut iluștrii predecesori. În contextul istoric dat, Ivan Potcoavă Crețul este menționat de obiectivul cronicar printre alți *„domnișori”* aventurieri, încercându-și norocul la roata hazardului istoric. Sadoveanu l-a scos din anonimatul politic, dintr-o durată efemeră, și a făcut din el **un personaj exponențial**. Datele istorice sunt în mare parte respectate și, totuși, Ion Nicoară, în viziunea scriitorului, constituie **un erou fictiv**, în personalitatea căruia M. Sadoveanu a proiectat destinul unui adevărat conducător de țară.

Acțiunea romanului începe în 1576, la doi ani după asasinarea mișelească a lui Ion-Vodă, angajat deplin în conflictul cu marea boierime dinăuntrul țării și cu dominația otomană din afară. Răstimpul este scurt, dar suficient pentru ca întâmplările legate de voievodul ucis prin trădare și de bătăliile sale (de la Roșcani, Jilițe, Catlăbuga, Iezărul Cahulului) să-și piardă contururile reale și să treacă în mit, încărcându-se cu o aură de legendă. În lumea sadoveniană, este o mare plăcere, o formă de comunicare interumană, dar și **o datorie de onoare sufletească evocarea faptelor memorabile. Discursul evocator ajunge depozitarul amintirilor colective despre istoria unui popor**, iar dialogurile — un mijloc sensibil de reînviere perpetuă a modelelor umane și a faptelor de excepție, care nu trebuie cufundate în noaptea uitării.

La hanul lui Gorașcu Haramin (un alt *„han al Ancuței”*), se bea vin vechi din ulcele noi și se istorisesc momente din viața domnului-martir Ion-Vodă. După alți doi ani, într-o simetrie tulburătoare, care nu este numai a structurii narative, ci aparține istoriei înseși, cartea se va încheia tot cu un *„divan”* în același loc al popasului etern, interlocutorii povestind despre sfârșitul tragic și nemeritat al fratelui lui Ion-Vodă, mucenicul Nicoară Potcoavă. **Istoria se repetă într-o ritmicitate metronomică**, trădarea, cruzimea, lașitatea sunt aceleași, sacrificiile impuse celor care vor să lase ceva în urma lor ajung totale, în timp ce spațiul și timpul, imuabile în esența lor, se însuflețesc de *„minciunile înțelepte”* ale altor protagoniști. Numai imaginea hangiului (regizorul sfatului *ad-hoc*) nu se schimbă și acesta devine *„modul lui Sadoveanu de a arăta, printr-o relatare indirectă, mutarea evenimentului în legendă”* (Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, volumul II). Nici întâmplările nu mai pot rămâne identice: reluate, completate, amplificate — prin mijlocirea povestirii imaginare —, dând frâu liber fanteziei atâtor naratori, se deformează și capătă umbre legendare. Tot la hanul cel vestit, eroii sunt, mai întâi, evocați, **aura mitică precedând apariția lor concretă**. Ei intră în scenă mult mai târziu, cum este și cazul protagonistului: călătorii poposiți la han au auzit că oșteni în frunte cu Nicoară ar fi intrat cu oaste în Moldova, *„au pălit”* la Iași în încercarea comandantului lor de a-și răzbuna fratele, dar Petru Șchiopul a primit un neașteptat ajutor armat din partea turcilor și a scăpat. Când Nicoară intervine, în sfârșit, în povestire, cititorii deja și-au format o imagine despre vitejia și înțelepciunea hatmanului, din istoriile cu tâlc vânturate în aceste *„divanuri”* populare. Sadoveanu **reiterează**

Lucian Cociuba, *Epopee mitologică*

ca el viața-i luminată de hotărârea cea nesovăitoare, dar zilele-s umbrite de truda gândurilor.”

Un alt portret revelator îi conturează presvitera Olimbiada, în timp ce îl îngrijește pe rănit și îi veghează somnul tulburat de fantasme. *„Vrăcița”* îi cunoaște atât secretul ascendenței, cât și taina inimii. Îl admiră pentru stăpânirea de sine, pentru capacitatea de a-și pune lacăt sufletului (atitudine dificilă cu atât mai mult, cu cât Ilinca răspundea iubirii lui) și pentru **îndrăzneala gândului politic ca tocmai el, fiul nelegitim, să impună domnia legitimității și a dreptății în Moldova**. Nicoară este un spirit superior, plasat deasupra convenienței sociale și a prejudecăților, instruit la școala umanistă de la Bar (din Polonia), care a învățat de la dascălii lui că oamenii sunt egali și că se deosebesc exclusiv prin faptele lor, care citește din poeții latini și, în lungile nopți de iarnă, deschide cartea lui Heliodor din Emesia despre cuplul antic de îndrăgostiți, Teaghene și Haricleea, așa cum probabil visa la el și la Ilinca. **El nu se mulțumește doar să făptuiască, împlinind mecanic istoria, ci și-o asumă,** pentru că și-a format o viziune asupra ei, încercând să-i modeleze cursul.

Lucru rar la un om din Evul Mediu, din această concepție organic construită **lipsește elementul fatalist și mistic**, fapt recunoscut cu umilință:

„— Ah, presviteră, dacă ar fi milă și dreptate dincolo de stele... Dar nu-i. Cerul e pustiu și nu răspunde deznădejdii noastre. Puterea cu care biruim pustia morții nu e decât în noi, mișeii pământului.

— Vai, grăiești ca un păgân, stăpâne, nu ca un creștin.

— Vorbesc ***ca un biet om****, presviteră."* (s.ns.)

Steaua călăuzitoare a protagonistului nu este norocul în luptă, ci **truda continuă în vederea atingerii unui deziderat încă utopic: edificarea puterii legitime**, reprezentate de un voievod care să slujească interesele tuturor claselor sociale, obținând consensul popular. Abia spre finalul romanului, când se lasă o clipă copleșit de revelațiile dureroase și de conștiința sorții, care îi dădea lovitură după lovitură, eroul exclamă deznădăjduit, dar nu învins: *„Cel care împlinește ce are poruncit* [...]*, apoi să-și primească partea; numai să nu fie împovărat mai mult decât poate răbda."*

Nicolae Grigorescu, *Rucăreancă*

tehnica basmului, în care reputația fabuloasă anticipează faptele propriu-zise ale eroilor, așa cum buzduganul aruncat înainte anunță venirea zmeului și pregătește teribila confruntare dintre Bine și Rău.

O creație de înțelepciune bătrânească și vizionară

Istoria nu se mai face direct — precum în vremurile încărcate de eroism —, ci este spusă ori numai sugerată prin formulări perifrastice aluzive, cu nuanță oraculară. Istoria, care se rostea odinioară cu voce tare și răspicată, acum se șoptește numai. Și mentalitățile s-au modificat, căci a trecut timpul prielnic eroilor aflați doar cu mâna pe sabie și a venit vremea celor care posedă și **sabia duhului**. Nu e de mirare că, în cele 39 de capitole ale romanului, sunt puține fapte de arme narate în stil direct, **cele mai multe fiind reînviate prin relatări intermediate într-o manieră indirectă**. Subiectul povestirii constă într-o succesiune de sfaturi și de mișcări produse în tăcere, de strategii minuțios pregătite și de împliniri, pe etape, ale jurămintelor vechi. De aceea, critica a apreciat unanim că romanul sadovenian este mai puțin o narațiune istorică și mai degrabă **o scriere de înțelepciune bătrânească**.

Prima ciocnire reală a forțelor aflate în conflict are loc abia în capitolul al XX-lea *(Mezin cel viteaz)* și reprezintă o confruntare de tip cavaleresc (ca un turnir) între mezinul Alexandru și Sefer baș-ceauș, conducătorul trupelor otomane de apărare a scaunului Moldovei. Până atunci și după aceea (cu excepția scurtului episod al izgonirii lui Petru Șchiopul), **personajele** (principale, secundare ori numai episodice) **trăiesc în dimensiunea amintirilor** și oferă judecăți pline de tâlc despre viață, destin și istorie. Această carte de senectute a prozatorului (publicată când împlinise 72 de ani) poate fi apreciată drept o replică modernă a *Învățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, așadar **un manual complet și lucid despre arta de a trăi și de a domni cu dreptate, înțelegere și toleranță asupra oamenilor**. Trăind ca un ascet, așa cum îi pretinde și fratelui său, Nicoară crede că justiția *„o pot săvârși câteodată și oamenii, dacă nu ocolesc pe la cele necuviincioase: mâncare, vin și muiere..."*. Lipsit de împlinirile vieții de familie, el nu se adresează unui moștenitor direct, ca Neagoe, ci omului de stat care îl va urma la tron și care se poate prevala de experiența unui înaintaș vizionar: în acest sens, protagonistul devine mai mult un conducător al viitorului decât al prezentului, voința lui fiind să ofere nu atât o succesiune de fapte excepționale, cât **un model coerent de guvernare și de comportament uman adecvat țelurilor propuse, indiferent de timpul istoric la care se raportează**.

Onoare militară și curaj eroic dintr-o perspectivă actualizată

În spiritul celor afirmate, creația sadoveniană **modifică și perspectiva asupra noțiunilor de vitejie și de onoare**, pe care le subordonează spiritului, de vreme ce cugetul premerge fapta. Eroismul pur, de dragul performanței militare în sine și al renumelui ostășesc, a devenit caduc. Deși bărbat în floarea vârstei, Nicoară nu pune preț pe virilitatea sa războinică și se rușinează de momentul când a cedat impulsurilor de răzbunare, organizând o acțiune spectaculoasă, dar fără finalitate. El nu mai acceptă să riște, se simte răspunzător pentru soarta tovarășilor săi, ale căror vieți nu are dreptul să le expună în mod inutil, și vrea să împlinească riguros dreptatea ca pe o *„ananké"* (în limba elină, „necesitate") dictată de zei: *„— Alexandre, războinicii călăresc pe caii furtunii. Câteodată greșesc. Greșeala asta putea să fie greșeala dinaintea morții. Am ieșit*

din ea teferi. Să nu mai greşim. Să cerşim broaştei cu covată încetineala, şarpelui înţelepciunea, de la crugul stelelor ceasul potrivit. Când ne vom ridica iar, răzbunarea să se împlinească fără greş, ca o «ananké» a zeilor, cum o socoteau grecii vechi."

Prin vocea oraculară a presviterei Olimbiada, personaj-*raisonneur* al povestirii, este întreprins un excurs (digresiune) în devenirea Evului Mediu moldovenesc, care a stat sub semnul familiei voievodale a Muşatinilor. Înţeleapta *„vrăciţă"*, numită chiar de rudele şi prietenii ei o veritabilă Sfântă Vineri, ştia că *„boierimea nesătulă a ţării acesteia a avut şi ea cuvânt şi diată să stângă neamul acelui Ştefan-Vodă, de care ea s-a înfricoşat 48 de ani"*. Chemată de finul ei, mazâlul Andrei Dăvideanu, în casa căruia făcuseră popas Nicoară (rănit în ambuscada eşuată de la Iaşi) şi oştenii săi, ca să-i îngrijească rana infectată, presvitera, deopotrivă doctoriţă a trupului şi a spiritului, recunoaşte în fratele lui Ion-Vodă cel Cumplit **un ales** şi, implicit, **un martir al neamului său**: *„Nicoară va ajunge poate voievod al acestui pământ; şi paloşul lui va sluji dreptatea. Poate fi-va şi el unul dintre cei jertfiţi, dar după jertfe vine răscumpărarea şi biruinţa celor buni."* Aşadar, mecanismul implacabil al istoriei este pus în funcţiune de *„lăcomie"* (voinţa neostenită de putere) şi, în confruntarea cu toate capcanele întinse de ea, sabia duhului nu iese totdeauna biruitoare. Chiar dacă soarta omului este schimbătoare *(„fortuna labilis")* şi incertă, de vreme ce unii cad şi alţii se ridică, **tăria omului de excepţie** — care transgresează limitele individualităţii sale şi vrea să însemne ceva în existenţa poporului căruia îi aparţine — **decurge din conştiinţa datoriei împlinite**: în numele acestei datorii asumate politic, social şi moral faţă de colectivitatea unei naţiuni, omul de stat îşi asumă riscuri, sacrificii şi, la nevoie, jertfa finală. El moare împăcat cu sine şi neuitat de ceilalţi. Aceste lucide profeţii o aşază pe Olimbiada alături de magul Kesarion Breb din *Creanga de aur* şi de înţeleptul Sindipa din opera *Divanul persian*. Tudor Vianu îi conferă prestanţa profeteselor antice şi mărturiseşte că s-a lăsat pătruns de *„farmecul ei, făcut din frumuseţe augustă, din taină şi tăcere, din putere asupra fiarelor sălbatice, din îndemânarea mâinilor care ştiu să vindece rănile, să prepare băuturile alinătoare, din murmurul cuvintelor în stare să mângâie conştiinţa îndurerată a omului, din pătrunderea privirilor până la secretele cele mai pecetluite ale sufletului, din dorinţa de a face binele şi de a ajuta. **Chem atunci asupra omenirii înţelepciunea, îndemânarea, bunătatea activă a Olimbiadei*** (s.ns.). *O asemăn în cugetul meu cu Diotima, preoteasa din Mantineea, aceea care dezvăluie oaspeţilor adunaţi la banchetul lui Platon doctrina supremă a iubirii. Hamgerele au intrat în teacă. Mă mângâie şi mă înalţă duhul **eternului feminin, das Ewig-Weibliche al lui Goethe**"* (*Omagiu lui Mihail Sadoveanu*, 1956).

Omul medieval şi nostalgia trecutului mitic

Fraţii Nicoară şi Alexandru, bătrânul oştean Petrea Gânj (tatăl lor, cel ce a păstrat până la moarte taina paternităţii, la cererea cneaghinei Calomfira, mama băieţilor, care n-a dorit ca ei să ştie că părinte le este *„un om din prostime")*, tovarăşii lor fideli (precum diacul Radu Suliţă, Alexa Totârnac, Ghiţă Botgros, fraţii Ştefan şi Gheorghe Stângaciu din Soroca, Toader Ursu şi Crăciun Harbuz, Ile Caraiman din Runc, ţigan dezrobit şi om de mare credinţă) traversează Moldova aflată încă sub puterea amintirii lui Ion-Vodă. Ei sunt urmăriţi de străjile Şchiopului, dar ajung cu bine la Boura, în *„locuri tari care au rămas neschimbate de la începutul zidirii"*. În sprijinul faptelor vechi, care se estompează, vin **aducerile-aminte întăritoare** şi cei nouă justiţiari din preajma lui Nicoară străbat o ţară marcată la tot pasul de semnele trecutului. În calea

Erosul sadovenian — între atracţie fatală şi incompatibilitate

Ceea ce îi caracterizează pe eroii lui Mihail Sadoveanu sunt vigilenţa, neodihna, respectarea jurămintelor şi a *„diatelor"* faţă de cei morţi, jertfa de sine. Tudor Şoimaru pierde treptat mentalitatea de oştean mercenar, care se bate pentru cine îl stipendiază mai bine, revine în Orheiul natal după o pribegie de douăzeci de ani, ajungând conducătorul neamului său în conflictul crâncen dintre răzeşi şi marii latifundiari spoliatori. Ştefan cel Mare trebuie să înfrunte cerbicia facţiunilor boiereşti nemulţumite de politica sa autoritară, să apere ţara de turci, tătari, dar şi de rivalii creştini (unguri, polonezi), să se căsătorească înţelept, pentru a spori prestigiul Moldovei prin alianţe politice profitabile, să dialogheze cu toate categoriile sociale, pentru a asigura concordia naţională, să vegheze la maturizarea fiului şi a urmaşului său la tron, *„coconul Alexăndrel"*, căruia îi dă ca tovarăş de nădejde pe Ionuţ Jder. Nicoară Potcoavă, mezinul Alexandru, tatăl lor mult timp neştiut, moş Petrea Gânj, şi ceilalţi oşteni au datoria morală de a răzbuna trădarea şi uciderea mişeleaască a lui Ion-Vodă cel Cumplit. Nicoară i-a promis fratelui său mai mare că va ridica din nou sabia dreptăţii şi va lupta pentru a deveni domn, asigurând, la rândul lui, o conducere politică justă, în favoarea *„noroadelor"*, care o susţin, nu a boierilor, care o trădează adesea. Până la împlinirea jurămintelor sfinte, aceste **personaje exponenţiale** nu au linişte şi nu pot primi bucuriile vieţii. Când răzeşul Cozmuţă, trimis cu o solie la pan Tadeus din Moghilău, întreabă dacă acesta mai este în viaţă, Nicoară îşi asigură mesagerul că îl va găsi cu siguranţă, pentru că face şi el parte *„dintre cei îndărătnici, care mai stăruim în această lume, deoarece avem de împlinit jurăminte"*. Iar fratelui său, încă nematurizat şi atras de plăcerile vieţii, îi atrage atenţia că nici Făt-Frumos, eroul ideal al basmelor, *„nu-şi dobândeşte bucuria fără lupte şi jertfă"*. **Dialogul între cei doi fraţi este exemplar** pentru

înțelegerea polilor antinomici ai mentalității eroului sadovenian: pe de o parte, **cei aleși** (inițiații, personalitățile excepționale), pentru care a-și urma neabătuți menirea este țelul ce incumbă orice sacrificiu: *„Făcutu-mi-am datoria ce aveam* […]; *acuma pot să mor. Din sângele meu va crește răscumpărarea cum crește grâul dintr-o sămânță*", exclamă, împăcat cu sine, Nicoară înainte de a fi executat la Liov; aceeași conștiință a datoriei asumate până la capăt o au Tudor Şoimaru și mentorul său, bătrânul Mihu, Ştefan cel Mare, familia Jderilor, alături de toți *„oamenii Măriei Sale"*, Ion-Vodă cel Cumplit, sotnicul Petrea Gânj, fiul acestuia, hatmanul Nicoară Potcoavă, și tovarășii lui fideli, Cozmuță, Agapie, Radu Suliță, Ghiță Botgros și alții; pe de altă parte, **indivizii obișnuiți**, care nu pot renunța la un trai îmbelșugat, la bucuriile trupești, nici la tihna voluptuoasă. Toate acestea le rezumă Alexandru, încercând să-și convingă fratele mai vârstnic că au rolul lor firesc în existența efemeră a oamenilor: *„Lungă vreme, mâhnită vreme, bădiță. În toate nopțile vine la mine paserea măiastră, îmi bate la tâmplă cu pliscul și-mi șoptește: Nu întârzia căci vremea trece; aicea pe pământ oamenii n-au decât o tinerețe, du-te că te așteaptă fericirea!"* **Căile pasiunilor necontrolate duc spre eșec și tragedie.** Alexandru fuge din tabăra militară condusă de fratele său, la Dăvideni nu găsește decât mormântul proaspăt al Ilincăi, își pierde mințile și sfârșește dramatic: adus înapoi de oștenii hatmanului, într-un acces de furie demență, comite un paricid (omorându-și, fără să știe, tatăl) și apoi se sinucide.

Mihail Sadoveanu a ilustrat frecvent, în toată opera sa, **mitul iubirii-pasiune**, pe care Denis de Rougemont îl identifică în romanul lui Tristan și al Isoldei și pe care îl definește astfel: *„Pasiunea înseamnă suferință, înseamnă să înduri ceva, înseamnă supremația destinului asupra individului liber și responsabil.* […] *Iubirea-pasiune înseamnă să dorești ceea ce te rănește și te distruge apoi, odată cu*

A. Panciu,
Peisaj cu biserică de sat

lor se ivesc aceste **duhuri ale vechimii**, care, la locuri de popas, fixează ca într-o gravură de epocă faptele eroice pe un fundal de istorie crâncenă. În viziunea lui Sadoveanu, **Moldova medievală** este descrisă fie ca un *„paradis devastat"* (în *Zodia Cancerului…*), fie ca un rai asediat de forțe malefice (în *Nicoară Potcoavă*).

Toate popasurile grupului de oșteni sunt bine chibzuite: la Dăvideni, unde Nicoară își vindecă rana trupului, grație cunoștințelor medicale ale Olimbiadei, dar primește o alta în suflet, îndrăgostindu-se de nepoata gazdei, Ilinca. Iubirea târzie, acceptată în sine, dar nemărturisită fetei, nu îl abate pe hatman de la jurămintele și îndatoririle sale; la mănăstirea Probota, unde se roagă lui Dumnezeu să-i dea tăria morală necesară să-și ducă la capăt destinul, ca Isus în celebra rugăciune solitară rostită în Grădina Ghetsimani de pe Muntele Măslinilor, înaintea pătimirii și a crucificării sale pentru salvarea spiritului omenesc; la Probota, unde Nicoară îl cunoaște pe părintele Agatanghel, care înfierează *„ticăloșiile vremii"* și vorbește cu duioșie de epoci apuse, întrucât **omul medieval trăiește cu nostalgia unui trecut mitic**; în valea Şomuzului, spațiul copilăriei, la curtea lui Iurg Litean, poreclit Calalb, negustor de pietre scumpe și tovarăș de petreceri al lui Ştefăniță-Vodă (nepotul lui Ştefan cel Mare). Din legătura fostului domn cu jupâneasa Calomfira, soția cneazului Iurg, s-a născut Ion-Vodă, dus de tatăl lui adoptiv în Polonia, la o rudă apropiată, pentru a-i proteja viața. Mai târziu, Calomfira va avea încă doi fii (pe Nicoară și Alexandru) cu sotnicul Petrea, ostaș loial lui Ştefăniță, însărcinat cu paza mamei și a copilului *„din os domnesc"*, devenit prietenul intim al Calomfirei după moartea voievodului și a soțului ei.

Din curtea plină de fală și de viață altădată n-a mai rămas niciun par de care Nicoară și însoțitorii lui să se poată sprijini, iar istoria îi privește cu orbitele goale și tăcute ale ruinelor. La Siret și la Prut, unde au traversat cu *„dubasurile"* de pe un mal pe celălalt, cunoscându-l pe vatamanul Agapie Lăcustă (fost luptător în armata lui Ion-Vodă), Nicoară face apel la răzeșii din neamuri de nădejde, precum cel al Lăcustenilor sau al Negrenilor

(căruia îi aparţine căpitanul Cozmuţă), dându-le diverse solii şi chemându-i în primăvara următoare la Ostrovul Moldovenilor, *„să se oştească”* sub conducerea lui: *„S-a strânge Ţara în jurul meu nu acuma, ci când mă voi întoarce.”* La Moghilău, unde stă pan Tadeus Kopiţki (colaborator apropiat al hatmanului), la sfatul căruia a răscumpărat *„sfânta Uspenie”* amanetată unui zaraf, câştigă deopotrivă respectul norodului şi al nobilimii locale. La Braţlau, revine în locuinţa lui Cubi Lubiş, tovarăş de şcoală şi de joacă la Liov cu 34 de ani înainte, devenit prieten, bancher al hatmanului, căruia îi administrează averea rămasă de la Ion-Vodă, îi aprovizionează oştirea cu hrană şi cu arme şi îi dă informaţii preţioase despre mişcările turcilor şi ale leşilor. Este un filosof *sui generis*, dar şi un spion inteligent, pus în slujba unei cauze drepte. De altfel, **tipul iscoadei** este frecvent la Sadoveanu, întâlnit şi în romanul *Fraţii Jderi*. Cubi Lubiş, aşezat într-un loc de răscruce şi de întâlnire a noroadelor, rămâne un filosof din galeria evreilor înţelepţi (prezent şi în alte scrieri ale lui Sadoveanu), capabili de un devotament necondiţionat atunci când admiră integritatea morală şi puterea de sacrificiu îngemănate în omul cu adevărat superior: *„Căci hatmane, a răsărit Lubiş cu însufleţire, eu am a-ţi spune Măriei Tale o taină. Asemenea inimă care să fi rămas curată ca albumiţa piscurilor, cum a rămas curată inima lui Nicoriţă în Măria Ta, eu n-am cunoscut.”* La Zid-Negru, în Zaporojă (Ucraina de azi), unde avea zidită casă trainică, sub ocrotirea vatamanului Simion Bugski şi a două bătrâne văduve, Mitrodora Ivanova şi Nimfodora Ţibuleac, hatmanul şi ai săi petrec iarna. Întors în căzăcime, Nicoară se îngrijeşte ca un luptător şi ca un bun gospodar de războiul apropiat, care se anunţă de lungă durată. Dorinţa lui este să pregătească sufleteşte populaţia de luptă, străduindu-se să-i câştige adeziunea, fiindcă ştie că nu va putea domni fără asentimentul poporului reunit în jurul său. Conflictul va fi declanşat într-o toamnă târzie, după consultarea atentă a semnelor naturii: clima neobişnuit de caldă, zborul gâştelor, bătaia liniştită a vântului, mătasea morţilor, toate certificând blândeţea anotimpului autumnal, favorabilă pornirii războiului.

Codul onoarei şi regulile sale implacabile

În codul moral al luptătorului, **nu există faptă mai condamnabilă decât trădarea**, care se cere răzbunată şi sancţionată fără milă. Baş-ceauş Cigala, grec de origine, l-a vândut pe Ion-Vodă şi, ca să câştige avantaje, s-a turcit, devenind *„un hain”*. În cortul lui Ahmet-bei, unde a intrat de bunăvoie Ion-Vodă — căruia comandantul turc

Nicolae Grigorescu, *Călăreţ turc* (fragment)

triumful său” (*Iubirea şi Occidentul*, 1987, cap. XI, *Iubirea reciprocă nefericită*).

Inadecvarea cuplurilor sau incapacitatea lor de-a se menţine şi de-a se legitima prin consimţământul celor apropiaţi **este resimţită ca o fatalitate**, care acţionează implacabil şi distruge fiinţa nesupusă legilor ei imuabile. Între Orheieni şi Şoimăreşti *„este sânge”*, îi reaminteşte înţeleptul Simeon Bârnovă lui Tudor, când răzeşul se îndrăgosteşte de fiica prigonitorului neamului răzăşesc şi a asasinului lui Ionaşcu, tatăl său. Cochetă şi vanitoasă, Magda îl umileşte şi îl ignoră de dragul unei căsătorii strălucite în Polonia, dar Şoimaru n-o va uita niciodată. Ironizat discret de prietenii lui, care nu îl cred în stare să moară din iubire, eroul exclamă disperat: *„Nu trece! nu trece! gemu c-un fel de turbare Tudor. A căzut ca un trăsnet în sufletul meu. Nu ştiu ce voi face! nu înţeleg ce se petrece cu mine! mi se pare c-am să-nnebunesc!…”*

Eroii teribili ai unei pasiuni unice sunt, de asemenea, Alecu Ruset şi Catrina Duca, urmaşii unor neamuri învrăjbite pe viaţă şi pe moarte în lupta pentru putere în Moldova. Beizadeaua, un Don Juan altădată, îşi concentrează existenţa în această patimă devastatoare şi fără nicio şansă, încheiată cu uciderea lui chiar de către tatăl fetei iubite. Lucid în suferinţă, Alecu îşi anticipează sfârşitul (pe care de fapt şi-l provoacă) în faţa prietenului său francez, misionarul Paul de Marenne: *„Vei înţelege şi mai bine că moartea mea eu n-o aştept atât de la strălucitul Împărat-Padişah, cât de la o umbră care-mi zâmbeşte în toate visurile nopţilor mele. Să râdem amândoi, dacă vrei; să ştii însă că sfârşitul meu nu poate fi altul…”* Mai târziu, când Ruset va pune la cale răpirea Catrinei din mănăstirea unde tatăl ei o ţinea captivă, în Constantinopol, ca s-o oblige să renunţe la dragostea ei nebunească, abatele reflectează cu justificată îngrijorare la soarta prietenului său mai tânăr: *„Se grăbeşte. Turcii au dreptate: fatalitatea ne apasă şi ne îmbrânceşte în prăpastia eternităţii.”*

Fraţii Jderi traversează cu toţii experienţe pasionale tumultuoase: Ionuţ este copil din flori, dar Ilisafta îl primeşte în familie, iertând necredinţa soţului din tinereţe; adolescentul se îndrăgosteşte de jupâniţa Nasta, răpită de turci, aşa cum pe Magda Orheianu a furat-o un grup de cazaci (fiind salvată de Tudor Şoimaru şi de fraţii săi de cruce). Mai puţin norocoasă, Nasta n-a putut scăpa şi se sinucide, ca să nu fie batjocorită de păgâni. Printr-o dramă similară va trece şi vatamanul Agapie Lăcusteanul, a cărui poveste i-o relatează moş Mitrea lui Nicoară Potcoavă: răzeşul fusese în tinereţe soldat în oastea lui Ion-Vodă. După biruinţa de la Jilişte, a primit învoire să se întoarcă acasă, la soţia lui, pe care o iubea înfocat *„ca şi în vremea când aşteptau cununia*". Dar Căprioara, fie că a fost răpită, fie ucisă de invadatori, n-a mai putut fi găsită. Soţul ei a zăcut săptămâni în şir *„cufundat în arşiţă şi tulburare a minţii"*, neputând accepta realitatea cumplită. Ulterior, şi-a revenit în fire, cu scurte pauze de amnezie, când i se părea că stă la sfat cu Căprioara lui, pe care o lăuda, de parcă ar fi fost încă vie: *„E o nebunie, Măria Ta. Nu înţeleg din ce i-a venit astăzi; dar de trecut îi trece. Mai mult de o zi nu-l ţine.*"

Destinul sentimental al fraţilor Nicoară şi Alexandru este tragic de la naştere până la moarte. Ion-Vodă, fratele lor mai mare după mamă, se născuse dintr-o relaţie nelegitimă a lui Ştefăniţă-Vodă cu soţia unui apropiat al său, Iurg Litean. După otrăvirea domnitorului, Calomfira şi-a mărturisit păcatul bărbatului ei, care a adoptat copilul şi l-a trimis în Polonia, la o rudă apropiată, ca să-l crească ferit de primejdii. Frumoasa jupâneasă s-a îndrăgostit apoi de căpitanul Petrea Gânj, fost oştean al lui Ştefăniţă, care o însoţea în călătoriile periodice în Polonia. Din această legătură s-au născut Nicoară şi Alexandru, care n-au ştiut până la moartea bătrânului soldat (numit de Potcoavă mare armaş) că tocmai acesta le fusese părinte. Mândra boieroaică l-a pus să jure pe i-a garantat viaţa la Cahul, Cigala l-a înjunghiat pe la spate pe viteazul domn român, punându-se sub protecţia otomană. Participând la vestita vânătoare de cai sălbatici de la Gloduri, în ţinutul tătarilor, levantinul va fi pus faţă în faţă cu fratele celui omorât mişeleşte, Nicoară fiind chemat de hanul Demir-Ghirai, prietenul său. Înfrânt în lupta corp la corp, vânzătorul ucigaş încearcă să scape fugind, dar se scufundă, cu al său cal, cu tot, în mlaştinile adânci de la Gloduri. Ahmet-bei va plăti şi el, indirect, nelegiuirea premeditată, fiind sugrumat din ordinul sultanului. Un alt trădător, boierul de la Iampol, Gavril Pârjol, şi-a încălcat jurământul. Strămurare îl răpeşte de la ibovnica sa poloneză, care îi smulgea abil informaţii despre mişcările şi pregătirile hatmanului şi, după mai multe peripeţii, îi înfăţişează lui Nicoară capul trădătorului ca pe un trofeu. Vânatul cel mai preţios rămâne Ieremia Golia, mare boier, comandantul cavaleriei lui Ion-Vodă, ipostază a Iudei, care îşi vânduse stăpânul pentru treizeci de pungi cu bani, aşa cum strămoşul lui biblic îl vânduse fariseilor pe Isus pentru treizeci de arginţi. Oamenii hatmanului îl caută cu înfrigurare, îi pregătesc o capcană şi îl prind de viu pentru a fi judecat şi executat. El era tatăl Ilincăi, frumoasa jupâniţă de care s-au îndrăgostit fraţii Nicoară şi Alexandru. Înaintea execuţiei capitale, tânărul — cu minţile rătăcite —, într-o încercare naivă de a-l salva pe tatăl fetei iubite, îl ucide pe marele armaş Petrea Gânj (făcându-se vinovat, fără să ştie, de paricid), apoi se sinucide. Elisei Pokotilo, bătrân tovarăş de luptă al armaşului, uluit de tragedie, se apleacă asupra muribundului, dezvăluind taina auzită şi de Nicoară: *„L-ai omorât pe tatu-tău, a hârâit dojană către mort zaporojanul cel bătrân, ridicând pumnul."*

Campania propriu-zisă împotriva lui Petru Şchiopul este sumar prezentată, locul central fiind ocupat de **instalarea noii puteri, legitimate de adeziunea populară** formulată de răzeşi astfel: *„Măria Sa Petru-Vodă nu e al nostru. E al turcilor şi al boierilor. Turcii, boierii şi Vodă belesc ţara ca ciobanii oaia când o jertfesc pentru cină. Nu ne trebuie voievod vrăjmaş; ne trebuie voievod al nostru, cum a fost Măria Sa Ion..."*

Un accent deosebit este pus pe **reconstituirea atmosferei divanurilor de judecată**, unde sunt pedepsiţi — după fapte — vânzătorii domnului asasinat şi spoliatorii

Ion Andreescu, *Cumpăna satului* (fragment)

poporului, precum Sima Ghiorț. Odată împlinită datoria morală și politică, mâhnit de moartea prematură a fratelui (unicul moștenitor al puterii) și de sfârșitul cumplit al părintelui omorât, în chip nemeritat, de propriul copil, voievodul abdică și se retrage la Praguri, împreună cu *„sotniile"* lui. Atras de poloni la Liov, într-o capcană, la instigările domnului mazilit (Petru Șchiopul), care își vedea mereu conducerea periclitată cât timp un viteaz ca Nicoară mai era în viață, domnul român va avea parte de un simulacru de judecată și va sfârși executat pe eșafod. Tovarășii credincioși organizează o ambuscadă, răpesc trupul neînsuflețit al eroului și îl îngroapă la Zid-Negru, unde mormântul său în piatră va fi vegheat de presvitera Olimbiada și diacul Radu Suliță, în amintirea celui care a pierit *„ca un vis al noroadelor"*, nutrind, totuși, convingerea că: *„Din sângele meu va crește răscumpărarea cum crește grâul dintr-o sămânță.* ***Nu voi pieri întreg*** (s.n.). *Rămâneți cu bine și aduceți-vă aminte de mine!"*

Străvechea cugetare a poetului latin Horațiu *(„Non omnis moriar")* și-a găsit o memorabilă ilustrare tocmai în veacul al XVI-lea, într-o țară de sorginte romană, semn că **întâmplările istorice și învățămintele desprinse din acestea nu cunosc granițe temporale și nici spațiale**.

Sava Henția, *Fată torcând*

iubitul său că va păstra taina, deoarece nu dorea ca fiii ei să afle că tatăl lor era *„un om din prostime"*. Revelațiilor succesive și cutremurătoare — că el și fratele mezin au fost mult timp rivali în dragoste (iubind aceeași fecioară, pe Ilinca), că bătrânul soldat care îi veghease cu atâta devotament pe amândoi le era tată și că Alexandru a vărsat sângele propriului părinte — hatmanul le opune **tăria sa morală și voința de a persevera, revoltându-se împotriva unui destin care i-a răpit fără milă tot ce avea mai scump pe lume:** *„Plătesc eu pentru toate, eu, cel mai nefericit […] Ha-ha! Presviteră Olimbiadă, vorbești ca Haricleea din cartea lui Heliodor; dar eu nu sunt o jucărie ca Teaghene; sunt luptător care mi-am împlinit hotărârea și mai găsesc în mine putere de-a merge până la sfârșit. Ha-ha!"*

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Prezentați, într-un referat, ipostaze ale personajului *raisonneur* în opera sadoveniană: comisul Ioniță (în *Hanu-Ancuței*), Paul de Marenne, misionarul francez (în *Zodia Cancerului...*), Guido Solari, Geronimo della Rovere, solii italieni (în *Frații Jderi*), presvitera Olimbiada (în *Nicoară Potcoavă*).
2. Ritualul inițiatic al vânătorii — o formă umană de cunoaștere și de autocunoaștere; concepeți un eseu argumentativ pe această temă, evidențiind semnificațiile unor episoade cinegetice din eseul romanesc *Pseudo-kineghetikos* de Al. Odobescu, trilogia epică *Frații Jderi* (volumul al II-lea, *Izvorul Alb*), *Nicoară Potcoavă* (vânătoarea de cai sălbatici de la Gloduri, vânarea lupului singuratic de către hatman), *Ochi-de-urs* de M. Sadoveanu, din povestirea fantastică *Căprioara din vis* de V. Voiculescu.
3. Conflictul dramatic între sentimentul datoriei, înțelese sub forma unui jurământ sfânt, și cel al iubirii din perspectiva eroilor dilematici imaginați de M. Sadoveanu, mai ales în romanele sale de factură istorică; organizați o dezbatere pe tema propusă.
4. Pornind de la afirmația lui Nicoară Potcoavă, care reactualizează o maximă horațiană: *„Nu voi pieri întreg!"*, concepeți un eseu liber în care să dezvoltați ideea raportului dintre istorie și dorința omului de spirit (personalitate de stat, om de artă, conducător de oști etc.) de a lăsa o dovadă peremptorie a trecerii sale prin lume.
5. Citiți romanul istoric *Henric IV* de Heinrich Mann și comparați-l cu operele de aceeași factură scrise de M. Sadoveanu; realizați o compoziție-paralelă, în care, dincolo de specificul național, să reliefați modalitățile narative comune de reconstituire a unor personalități din istoria Europei medievale.

Bibliografie

- Valeriu Cristea, ***Interpretări critice***, Editura Cartea Românească, București, 1970.
- Ovid S. Crohmălniceanu, ***Cinci prozatori în cinci feluri de lectură,*** Editura Cartea Românească, București, 1984.
- Eugen Simion, ***Scriitori români de azi***, vol. II, Editura Cartea Românească, București, 1976.

Structuri literare recurente

Teme fundamentale

Destinul uman colectiv în dimensiunea lui istorică este evocat pornind din epoca de început a neamului (*Creanga de aur*, 1933) şi continuă cu istoria Moldovei, provincie istorică văzută ca o emblemă a devenirii întregii naţiuni, prezentată în trei secvenţe temporale succesive: veacul al XV-lea, moment de apogeu militar civilizator datorat personalităţii carismatice a lui Ştefan cel Mare (trilogia *Fraţii Jderi*, 1935-1942; biografia romanţată, cu valenţe literare, *Viaţa lui Ştefan cel Mare*, 1934); secolul al XVI-lea este reprezentat de scurta domnie a lui Ion-Vodă cel Cumplit, erou al luptelor antiotomane, şi de „odiseea" fraţilor săi în Moldova medievală (*Şoimii*, 1904, *Nicoară Potcoavă*, 1952); secolul al XVII-lea, marcat de numeroasele conflicte pentru deţinerea puterii, este descris în etapele involuţiei ţării de la măreţia şi strălucirea de odinioară la decadenţa iremediabilă, secvenţe ilustrate simbolic prin domniile asigurate de Vasile Lupu (*Nunta domniţei Ruxanda*, 1932), Ştefan Tomşa (*Neamul Şoimăreştilor*, 1915), Duca-Vodă cel Bătrân (*Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă*, 1929). În scrierea **romanelor** sale **istorice** (specia narativă predilectă a prozatorului), Mihail Sadoveanu a asociat — dialectic şi estetic — **epopeea, eroicul şi grandiosul cu aventura minoră, antieroicul** şi **derizoriul** (nesemnificativul), pentru a crea un ansamblu convingător pentru destinul uman (definit prin suişuri şi coborâşuri) şi veridic din punct de vedere artistic. **Tragedia războiului**, cunoscută în chip direct de scriitor, completează fresca istorică a devenirii pământului românesc şi a locuitorilor săi în timp, reliefând nu numai sacrificiile nenumărate pe care le-a impus ţării, ci şi drama eroilor mutilaţi sufleteşte de atrocităţile frontului, incapabili după demobilizare să se mai reintegreze în normalitatea vieţii de familie şi sociale (*Povestiri din război*, 1905, *Amintirile căprarului Gheorghiţă*, 1905, *File însângerate — Povestiri şi impresii de pe front*, 1917, *Strada Lăpuşneanu*, 1921).

Condiţia umană individuală în dimensiunea ei socială este proiectată într-o dublă ipostază: a) viaţa (tradiţiile, datinile, obiceiurile, îndeletnicirile specifice) şi conduita morală în lumea satului, conflictele interumane, revolta şi haiducia, împlinirea dreptăţii, transhumanţa şi legile sale nescrise, pasionalitatea şi dramele omeneşti (*Dureri înăbuşite*, 1904, *Crâşma lui Moş Precu*, 1904, *Bordeenii*, 1912, *Venea o moară pe Siret*, 1925, *Hanu-Ancuţei*, 1928, *Baltagul*, 1930); b) platitudinea vieţii provinciale, dorinţa bovarică de evadare din mediocritate şi inerţie, dintr-un convenţionalism ipocrit care falsifică dorinţele şi posibilităţile reale de afirmare socială

Motive adiacente

Idealizarea trecutului văzut ca durată mitică se datorează capacităţii remarcabile a scriitorului de reconstituire a epocilor istorice demult apuse şi măiestriei narative reliefate în *„evocarea faptelor memorabile, legendare, întrupate de personaje aprige"* (Garabet Ibrăileanu). Predilecţia pentru trecut şi imaginaţia sa fascinată de lecturile neobosite din operele cronicarilor moldoveni ai veacului al XVII-lea (Grigore Ureche şi, mai ales, Ion Neculce) îl determină pe Sadoveanu să scrie îndeosebi naraţiuni istorice plasate într-o atmosferă fabuloasă. Proza sadoveniană dezbate noţiunea de istorie şi relevă nepotrivirea dintre legităţile evenimentelor petrecute de-a lungul epocilor şi aspiraţiile omeneşti. Istoria apare ca o înlănţuire de fapte sângeroase, ca o agresiune din afară, pe care individul o suportă greu. Pentru a învinge această inadecvare a personalităţii umane la cursul întâmplărilor istorice, eroii sadovenieni se devotează împlinirii unui **ideal** deopotrivă **social** şi **moral**. Romancierul construieşte **personaje dilematice**, al căror spirit este sfâşiat de contradicţia dintre pasiunile interioare şi seninătatea înţeleaptă care domină comportamentul exterior al acestora. Tăria lor morală în faţa istoriei şi a loviturilor sorţii derivă din conştiinţa faptului că **au un jurământ de împlinit** şi că şi-au dedicat existenţa slujirii intereselor majore ale colectivităţii umane căreia îi aparţin şi faţă de care au îndatoriri sfinte. Aşa au gândit şi procedat **personaje exemplare** precum: Ştefan cel Mare, Ion-Vodă cel Cumplit, Tudor Şoimaru, tatăl (Ionaşcu) şi unchiul său (bătrânul Mihu), familia de eroi a Jderilor, Nicoară Potcoavă şi alţii. Pentru însufleţirea faptelor unor asemenea semizei, timpul narativ este **trecutul**, considerat o durată pilduitoare, iar modalitatea predilectă de relatare a istorisirilor memorabile rămâne **evocarea**.

Noblеţea ideii de justiţie şi sacrificiile impuse omului constituie un al doilea laitmotiv al creaţiei sadoveniene. Dilema majorităţii protagoniştilor romanelor istorice sadoveniene constă în conflictul acut dintre **îndatorirea socială** (asumată raţional) şi **trăirea individuală** (sentimentul pasional), controversă psihologică al cărei deznodământ îl reprezintă opţiunea finală în favoarea împlinirii misiunii etice şi înăbuşirea impulsurilor afective. Eroii care îşi sacrifică personalităţile individuale şi îşi prefigurează un destin dramatic sau chiar tragic sunt din stirpea conducătorilor de neam, de mari grupuri sociale şi de familii exponenţiale pentru lupta lor în beneficiul cauzei dreptăţii pentru cei mulţi. Astfel, Ştefan cel Mare a stat neclintit (aproape o jumătate de secol) alături de poporul său, căruia

ale indivizilor şi care îi conduce la ratare în plan existenţial (*Floare ofilită*, 1905, *Însemnările lui Neculai Manea*, 1907, *Haia-Sanis*, 1908, *Apa morţilor*, 1911, *Locul unde nu s-a-ntâmplat nimic*, 1933, *Cazul Eugeniţei Costea*, 1936).

Omul integrat în dimensiunea fabuloasă a naturii este tema sadoveniană care dezvăluie feericul şi fantasticul spaţiului înconjurător, care reflectă percepţia frumosului natural, simţul măreţiei terestre şi cosmice, străvechi practici magice, misterele universului inepuizabil în varietatea formelor şi a speciilor, confruntarea perpetuă a omului cu natura în ritualuri cinegetice ancestrale conservate până astăzi (*Privelişti dobrogene*, 1914, *Dumbrava minunată*, 1922, *Ţara de dincolo de negură*, 1926, *Împărăţia apelor*, 1928, *Nopţile de Sânziene*, 1934, *Ochi de urs*, 1938, *Valea Frumoasei*, 1940, *Ostrovul lupilor*, 1941, *Poveştile de la Bradu-Strâmb*, 1943, *Nada Florilor*, 1951). Îmbinând observaţia povestitorului cultivat cu intuiţia rapsodului popular, M. Sadoveanu manifestă o percepţie vie a naturii văzute ca întreg ordonat, ca un cosmos în care toate elementele vegetale, vietăţile, formele de relief, existenţa umană îşi au locul lor, armonizate între ele şi în stare să parcurgă laolaltă ciclurile universale.

Rostul existenţei omeneşti în dimensiune contemplativ-filosofică este dezbătut în creaţiile ideatic-speculative, etice şi memorialistice, în care gânditorul-artist meditează la condiţia omului, o proiectează în trecut şi în prezent, pe fundalul istoriei şi în viaţa lui particulară, o aşază într-un decor natural fabulos, care rămâne modelul perfect al ordinii misterioase a firii, îi caută un simbolism mitic şi un miraculos livresc, desprins, mai ales, din cărţile de înţelepciune orientală (*La noi în Viişoara*, 1907, *Oameni şi locuri*, 1908, *Uvar*, 1932, *Soarele în baltă sau Aventurile şahului*, 1933, *Cele mai vechi amintiri*, 1935, *Divanul persian*, 1940, *Anii de ucenicie*, 1944, *Fantazii răsăritene*, 1949).

Iniţierea prin eros — o constantă a universului sadovenian — este ilustrată frecvent prin **mitul iubirii-pasiune**, pe care Denis de Rougemont îl identifică în romanul lui Tristan şi al Isoldei şi pe care îl defineşte astfel: *„Pasiunea înseamnă suferinţă, înseamnă să îndur ceva, înseamnă supremaţia destinului asupra individului liber şi responsabil* [...]. *Iubirea-pasiune înseamnă să doreşti ceea ce te răneşte şi te distruge apoi, odată cu triumful său"* (*Iubirea şi Occidentul*, 1987). Ceea ce îi caracterizează pe eroii lui Mihail Sadoveanu sunt vigilenţa, neodihna, respectarea jurămintelor şi a *„diatelor"* (testamentelor) faţă de cei morţi, jertfa de sine. Până când împlinesc angajamentele sfinte, asumate în nume propriii şi / sau în numele poporului pe care îl reprezintă, aceste **personaje exponenţiale** nu au linişte şi îşi sacrifică sentimentele de iubire, precum Tudor Şoimaru, Ionuţ Jder, Nicoară Potcoavă şi alţii.

i-a făcut dreptate istorică, folosind atât armele propriu-zise, cât şi sabia duhului; Tudor Şoimaru, întors din lungi pribegii în satul natal (Orhei), va sta în fruntea Şoimăreştilor, precum Ionaşcu şi Mihu înaintea lui, asumându-şi rolul de conducător al neamului său de răzeşi până când bătrâneţea nemiloasă *„i-a aplecat fruntea adânc spre pământ";* cu îndârjirea tipică pentru clasa lui socială, comisul Ioniţă de la Drăgăneşti luptă hotărât şi obţine chiar de la voievodul ţării dreptate în numele lui, al părintelui său şi al celor morţi fără speranţa de a vedea vreodată judecata încheiată. Exemplul individual al păţaniei răzeşului (eroul povestirii *Iapa lui Vodă* din romanul *Hanu-Ancuţei*), aflat în conflict cu *„un corb mare, boieresc"*, primeşte, în viziunea prozatorului, **valoare de generalitate**, exprimând durerea unei întregi colectivităţi umane nedreptăţite (ca în *Neamul Şoimăreştilor*).

Cultul prieteniei şi plăcerea comunicării beneficiază totdeauna de un spaţiu privilegiat şi ocrotitor (un **topos** — care poate fi, cel mai adesea, hanul, casa părintească, natura, iatacul, chilia unui duhovnic), în care unul sau mai mulţi povestitori narează întâmplări memorabile, respectând un **ceremonial prestabilit** şi desfăşurând o veritabilă **artă a discursului**. Exemplul clasic, în opera sadoveniană, rămâne hanul Ancuţei, unde se adună vechi tovarăşi ori oameni necunoscuţi, cu vârste, mentalităţi şi ocupaţii distincte, care nu fac niciun fel de ierarhizări sociale între ei (de la voievodul travestit în haine de negustor, care poposeşte incognito la han şi închină cu Ioniţă comisul *„ulcica cu vin roş"*, până la *„orbul sărac"*, adus printre călători de mâna însoţitoarei Salomia). Apropiindu-se sufleteşte prin dialog şi mărturisiri uneori cutremurătoare, aceştia formează o **confrerie spirituală** de povestitori, dornici să relateze întâmplări cât mai neobişnuite, al căror caracter etic pilduitor să polarizeze atenţia ascultătorilor.

Erosul sadovenian — între atracţie totală şi incompatibilitate. Dragostea fulgerătoare — care acţionează ca un trăsnet şi sancţionează ori chiar distruge fiinţa prin forţa ei incandescentă şi iraţională — este resimţită ca o **fatalitate implacabilă**.

Spre un deznodământ tragic — al jertfei de sine ori al sacrificiului vieţii — se îndreaptă şi **cuplurile inadecvate**, precum acelea care nu se pot legitima prin consimţământul rudelor apropiate, perechile ai căror parteneri provin din familii adversare *(Neamul Şoimăreştilor, Zodia Cancerului...),* atracţiile blestemate născute din rivalitatea dintre fraţii care iubesc aceeaşi femeie *(Fraţii Jderi, Nicoară Potcoavă),* apropierile erotice pur spirituale, care nu contravin jurămintelor sfinte *(Creanga de aur)* etc. Personajele imaginate de marele scriitor iubesc, însă, dincolo de orice oprelişti şi bariere sociale, dăruindu-şi fiinţa celei pereche şi chiar viaţa, dacă împrejurările potrivnice reclamă gestul suprem. A muri fără a cunoaşte revelaţia iniţierii prin eros este o fatalitate mai greu de îndurat, pentru eroii lui Sadoveanu, decât a muri dintr-o dragoste asumată, cu toate riscurile ei.

Regulile unui dialog/ale unei polemici manierate

Definiție. Conform DEX-ului, ***politețea*** constă dintr-un „ansamblu de reguli de comportament în spiritul bunei-cuviințe, al amabilității și al respectului reciproc", iar ***omul politicos*** este „cuviincios, binevoitor, amabil, îndatoritor, bine-crescut, manierat, civilizat", educat, protocolar, reverențios, într-un cuvânt — un ins *civilizat*, care respectă o etichetă scrisă și numită *Codul bunelor maniere*.

Caracteristici. Politețea nu este numai o *normă social-comportamentală*, ci și o formă de manifestare a unei *atitudini respectuoase în plan lingvistic*. Participanții la un act comunicativ (conversație, discuție, dezbatere etc., mai ales în cazul controversei, un dialog de tip conflictual) sunt preocupați de realizarea unei polemici manierate, civilizate, capabile să nu aducă prejudicii imaginii lor publice. Pentru realizarea acestui deziderat, sunt stabilite anumite **reguli de construire a relației interpersonale**: folosirea apelativelor adecvate în context oficial/neoficial; utilizarea graduală a formelor de adresare care țin de politețe (pronume și locuțiuni pronominale de reverență), a persoanelor verbale, a anumitor moduri și timpuri verbale; exprimarea politicoasă susține reguli de comportament social manierat precum: salutul, scuzele, complimentul, rugămintea respectuoasă, *captatio benevolentiae* („câștigarea bunăvoinței" interlocutorului). În sens invers, încălcarea regulilor politeții sociolingvistice se manifestă prin violență verbală: apostrofarea, jignirea, adresarea peiorativă (disprețuitoare), ironia vulgară, trivialitatea, invectiva (insulta) grosolană, injuria pornografică. Încălcarea tabuurilor lingvistice și atitudinea ireverențioasă aduc prejudicii deopotrivă individuale și colective grupului de vorbitori și afectează relațiile dintre ei.

Exemple. Limba română dispune de un *sistem gramatical* capabil să exprime politețea: a) un sistem pronominal specializat; b) forme verbale modale și temporale încărcate de valori suplimentare de politețe (de exemplu: *te-aș ruga să…, dacă aveți amabilitatea să…, vă rog să binevoiți a…, dacă nu vă supărați…* etc.). Pronumele personale *dânsul*, *dânsa*, *dânșii*, *dânsele* nu mai indică politețea. Această valoare semantică este exprimată în două grade distincte prin formele: *dumneata*, *dumneavoastră* (la persoana a II-a), *dumnealui*, *dumneaei*, *dumnealor* (la persoana a III-a). Acestora li se adăugă o valoare suplimentară de reverență prin locuțiunile pronominale: *Domnia Ta, Domnia Sa, Domniile Voastre*, *Domniile Lor* (folosite în ocazii oficiale și solemne). Sociologii și psihologii susțin caracterul inevitabil al **disputelor**, dar atrag atenția asupra pericolului escaladării lor sub forma așa-numitei *spirale conflictuale* (o jignire reprezintă un stimul pentru rostirea alteia, mai usturătoare, dezacordul amplificându-se și degenerând în **atacul la persoană**). În gestionarea contraproductivă a conflictelor, filosoful și matematicianul Mihai Dinu a identificat (în *Fundamentele comunicării interpersonale*, 2004) următoarele *false strategii*: **evitarea** (temporizarea), **nonnegocierea**, **redefinirea** (fie prin negarea dezacordului, fie prin culpabilizarea interlocutorului), **minimalizarea**, **blamul**, **manipularea**, **amuțirea** (prin intimidarea) **preopinentului**, **respingerea personală.** În opoziție, cercetătorul stabilește rețeta rezolvării conflictelor în orice dispută în „*acomodarea obținută prin concesii reciproce*", respectând următoarele reguli: „a) **să nu lovești sub centură;** b) **să joci un rol activ;** c) **să-ți asumi responsabilitatea;** d) **să fii prompt și la obiect;** e) **să recurgi la umor**" (op.cit.). Politețea implică un comportament și un limbaj direcționate spre anumite intenții sociale și comunicative. De aceea, interlocutorii aleg între **strategiile politeții pozitive** (caracterizate prin sublinierea emfatică a raporturilor de cooperare dintre vorbitori) și **strategiile politeții negative** (care presupun exprimarea în așa fel a dezacordului față de interlocutori, încât să fie diminuat prejudiciul de imagine publică adus acestora). Cele dintâi sunt **mijloace directe** precum: aprobarea ideilor colocutorului, sublinierea punctelor comune cu acesta, abordarea unei poziții echidistante în discuție, reluarea unor replici ale interlocutorului și sublinierea importanței lor etc. Cele din urmă sunt **mijloace indirecte** (de susținere a afirmațiilor subînțelese) precum: aluzia, atenuarea, eufemismul, introducerea pauzelor înaintea formulării dezacordului, ironia disimulată, impersonalizarea voită a enunțurilor, diminuarea propriei personalități în contrast cu exagerarea valorii interlocutorilor etc.

Exerciții. Aplicații

1. Selectați un fragment dialogat dintr-un roman studiat al lui M. Sadoveanu și analizați apoi mărcile politeții în rostirea ceremonioasă a personajelor scriitorului.

2. Realizați un dialog în care să aplicați, pe rând, strategiile politeții pozitive și negative, sesizând avantajele și dezavantajele fiecărui tip adresativ.

3. Analizați, într-un talk-show dintr-o emisiune TV, raportul dintre imaginea publică a participanților și comportamentul lor sociolingvistic în comparație cu normele de politețe.

Cortina de Fier peste spectacolul „mirajului continuu”

George Călinescu

Bietul Ioanide

(fragment)

[...] — Tată, ai citit caietul?

— Da! răspunse acesta.

— Atunci, sper că înţelegi că nu sunt un delincvent ordinar.

— Eşti numai un exaltat care te-ai rătăcit pe un drum iluzoriu. O eroare fatală a generaţiei voastre. Puteaţi să vă dedicaţi unei cauze nobile. Regret că nu sunt de părerea ta, dar acum n-are niciun sens să-ţi fac imputări. Intenţia ta intimă a putut fi de bună-credinţă, asta e principalul.

— Îţi mulţumesc, tată! zise Tudorel.

— În caietul tău am descoperit o observaţie adevărată, care la început mi s-a părut surprinzătoare, aceea a asemănării între mine şi tine, fatală din nefericire pentru tine. Amândoi ne-am născut cu impulsul de a forţa cursul naturii, tu cu fapta imediată, eu cu proiecte de edificii. Tu ai eşuat brusc, eu eşuez cronic. Am fost aruncaţi amândoi în condiţii deosebite şi aceeaşi energie fundamentală s-a tradus la tine într-o prostie, la mine într-un miraj continuu. Eu se pare că am izbutit parţial, fiindcă am picat într-un timp fără furtuni, tu, mai nenorocos, ai nimerit o epocă tenebroasă, în care unii din voi aţi confundat crima cu eroismul, creându-vă o morală echivocă. La urma urmei, cine ştie cum va înregistra viitorul aceste reprezentaţii pe care le-am dat cu toţii ca nişte actori inconştienţi? Fi-voi eu, care trebuia să-ţi îndrum paşii, considerat mai puţin vinovat decât tine? În tot cazul, regret că nu te-am ajutat să fii protagonistul unei cauze mai bune. Condamnatul sunt eu. M-am crezut patriot şi m-am dezinteresat de viaţa publică, m-am pierdut în voluptăţi intelectualistice şi estetice (Ioanide se sfii, din pudoare, să adauge: şi erotice), ca un Hagienuş sau un Sufleţel. N-am fost mai înţelept decât Gonzalv Ionescu, care ca să capete o catedră ar primi reinstaurarea iobăgiei. Am crezut că arhitectura e totul şi n-am priceput că întâi trebuie să te îngrijeşti de patria şi de poporul pentru care construieşti. Dacă imperialismul prusac va pune iarăşi tălpile pe pământul ţării noastre, vina va fi mai puţin a copiilor ca tine decât a părinţilor nepăsători, de soiul meu. Poate mai târziu, dacă nu voi fi doborât de aceste dureri, mă voi reabilita. Îţi cer iertare că nu te-am călăuzit în viaţă! De altfel, privind lucrurile absolut, ne jucăm, vai, fiecare rolul fatal impus de legea

DEZBATERE
Un meşter Manole actual

Ca artist, Ioanide se defineşte cel mai bine, în roman, prin opoziţia permanent întreţinută de rivalul său, fost şi actual ministru, conştient că succesul său social fusese prematur şi „*împiedica aflarea adevărului în materie artistică*”. Furios că este sistematic ignorat ca arhitect, că nu deveneau subiect de discuţie lucrările ori expoziţiile lui, Ion Pomponescu recunoaşte cu năduf în sine că, „*iubit sau detestat, Ioanide exista*”, în timp ce persoana lui nu era băgată în seamă decât prin prisma calităţii guvernamentale. El nu înţelege că întruchipa constructorul onest, dar fără imaginaţie, artistul mediocru, realizând edificii solide, însă terne ca aspect.

În schimb, sintagma „*bietul Ioanide*”, care circulă în grupurile de amici şi de inamici, se referă la **Artistul care crede în arta lui,** n-o mistifică şi nu poate fi un burghez veleitar, cu manii achizitive şi ambiţii sociale. Acelaşi epitet

tandru-ironic i-l aplică lui Ioanide și Elvira, convinsă că bărbatul ei este un om superior, talentat și onest, muncitor și dezinteresat de problemele materiale ale vieții, ale cărui supărări și derapaje sentimentale sunt rare și superficiale, pe care ea îl ajută discret și devotat.

Arhitectul construiește, face reparații, restaurează monumente cu prețuri reduse pentru prieteni (*aedicula* funerară a lui Hagienuș, Casa de artă Boldescu-Kapri condusă de Gaittany, vila de la munte comandată de Emil Conțescu etc.); mulți clienți îi datorează sume de bani, pe care Elvira le încasează în numele lui, neacceptând să-l vadă înșelat în efortul său profesional; el ridică o biserică și o primărie comunală pe un vast teren degajat în acest scop și continuă munca și pe durata sistării temporare a creditelor, în urma intervenției dușmănoase a lui Pomponescu; refuză un contract avantajos oferit de Sultana Manigomian de a construi tocmai în Egipt.

Vizitat de prietenul Dan Bogdan, îi expune **planurile sale arhitecturale de o măreție izbitoare în contrast cu aspectul miniatural al edificiilor din București:** o bazilică, un dom în stilul monumentului lui Mausoleu, un palat comunal din blocuri de piatră, un for semicircular cu nișe în care să fie așezate statui uriașe, toate concepute **în stilul grandorii antice**, bizantine și renascentiste. Arhitectura — afirmă cel ce o slujește cu pasiune — *„e în continuă antiteză cu natura"*, o corijează și îi dă omului senzația stenică (întăritoare, reconfortantă) că o poate birui prin operele durabile, făurite de mâinile sale. Artistul discută uneori cu meșterul său, Ilie Butoiescu, supranumit cu generozitate Botticelli, căruia îi mărturisește că el este român, deși provine dintr-o familie de origine greacă, ascendență de natură să explice de ce în firea lui *„se luptă două porniri contrare: una de a construi fără nicio preocupare de utilitate, alta de neîncredere în viitor"*. Este nemulțumit interioară a istoriei. Tu ești fiul meu și te-ai născut agitat, eu rămân acum, de vreme ce mai am de jucat un act, un mandatar al tău, căutând a repera prin opere pozitive ce va rămâne după zguduitura la care unii din generația voastră au supus prezentul. A dărâma este imediat odios, dar dacă nu dărâmi, cum și unde construiești? Acum, că suntem în perspectiva infinitului, îți spun: ai curaj și fii liniștit. Un an sau o mie, în fața eternității, reprezintă aceeași cantitate. Amândoi suntem contemporani și vârsta noastră se măsoară după intensitatea vieții. [...]

Comunicare orală interactivă

1. Alcătuiți o grupă de 4-5 elevi care să prezinte în fața clasei (rememorând noțiuni de teorie literară învățate în clasa a X-a): definiția realismului și caracteristicile lui, scriitorii reprezentativi afiliați curentului literar, o scurtă prezentare a operei și a stilului narativ cultivat de Honoré de Balzac, personajul realist și tipologia sa.
2. Alegeți alte grupe de lucru care să realizeze o fișă caracterologică pentru fiecare personaj călinescian aflat în salonul monden prezidat de Saferian Manigomian. Extindeți observațiile individuale și conturați imaginea de ansamblu a societății românești interbelice, în viziunea scriitorului.
3. Analizați, în fișe de lucru distincte, procedeele directe și indirecte de caracterizare a personajelor, justificând preferința prozatorului realist pentru cele dintâi (mai ales în arta portretului literar); exemplificați cu ajutorul mapei de fișe caracterologice deja întocmite.
4. Citiți pe roluri fragmentul epic corespunzător jurnalului intim, în care, prin metoda juxtapunerii a două monologuri — propriu-zis (al lui Tudorel) și adresat (al lui Ioanide) —, cititorul are iluzia unui dialog posibil între fiu (care își expune concepția de viață, cu frecvente referiri la părintele său) și tată (care îl interpelează mintal, comentându-i reflecțiile și amendându-i erorile de judecată).

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Romanul *Bietul Ioanide*, structurat prin utilizarea aceleiași **tehnici narative realist-balzaciene** și prin realizarea **tipologiilor clasice** de personaje — „caractere" bine definite (precum în *Enigma Otiliei*) —, mută accentul social de pe mica burghezie citadină (clanurile Tulea și Giurgiuveanu) asupra **intelectualității** (reprezentate mai ales prin lumea universitară și cea politică interbelică) și asupra **aristocrației scăpătate** (a marilor familii cu ambiții anacronice: Hangerliu, Valsamaky-Farfara, Gaittany etc.). Acțiunea epică se concentrează asupra devenirii eroului central Ioanide, arhitect valoros, spirit original și independent, pe care **circumstanțele sociopolitice** din anii 1938-1940 (instabilitatea guvernării, dictatura personală instaurată de regele Carol al II-lea, dezvoltarea mișcării subversive numite Garda de Fier, izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial), **profesionale** (adversitatea lui Pomponescu,

arhitect ratat, dar om politic influent, neacceptarea proiectelor sale grandioase de reconstrucție a Bucureștiului dintr-un oraș de tip oriental într-unul modern), **erotice** (aventurile platonice ori senzuale cu Sultana Manigomian și cu Ioana Valsamaky-Farfara) și **familiale** (neînțelegerile periodice cu soția, Elvira, neimplicarea în educația copiilor Pica și Tudorel conducând la deznodământul tragic al pierderii amândurora) îl transformă pe Artist într-un *„biet"* om nefericit. **Structură intelectual-morală de factură clasică** (echilibrată, rațională, cu un desăvârșit simț al frumosului creat de mintea și de mâna omului), Ioanide se autodefinește drept o personalitate *„care vede universalul și ignoră particularul"*. Însă tocmai fațetele imprevizibile ale lumii particulare în care evoluează îi vor da o aspră lecție de viață, cu urmări tragice: apolitismul exacerbat de egoismul artistului retras în sine, idealurile profesionale inadecvate momentului istoric (iminenței războiului) și gustului public prea tradiționalist în materie de stil urbanistic românesc, independența excesivă în raporturile cu familia (pe care nimeni n-o văzuse reunită vreodată), aventurile erotice diminuându-i continuu autoritatea paternă, dezinteresul manifestat în educația copiilor deveniți adulți pe cont propriu (lăsați în mod iresponsabil să se implice în mișcarea legionară și în crimele ei). Aceștia vor avea destinele frânte: Pica moare absurd și inutil, împușcată accidental de agenții Siguranței (într-un cavou din cimitirul Bellu), în locul teroristului Gavrilcea, iubitul ei (care fuge și o lasă expusă pericolului); Tudorel piere ca un criminal ordinar, după ce a luat, la fel de inutil, viața unui intelectual adversar al violențelor legionarismului și prieten cu tatăl său (profesorul de fizică Dan Bogdan).

Lumea de altădată într-un salon de epocă

Romanul debutează cu obișnuita reuniune la ceaiul de la ora 5 din casa unui armean bogat, Saferian Manigomian, bun prieten cu arhitectul Ioanide și cu lumea mondenă a Capitalei de la sfârșitul epocii interbelice (supranumite *la belle époque*). La fel ca în romanul *Enigma Otiliei*, principalele personaje sunt evidențiate din primul capitol, reunite în jurul sofalei pe care se odihnea amfitrionul, om în vârstă și bolnav: **Angela Valsamaky-Farfara** (persoana de legătură ideală în societate și misită care intermedia discret vânzări în casa armeanului-negustor de antichități, beneficiind de comisioane substanțiale), **Panait Suflețel** (clasicist îndrăgostit de *Georgicele* lui Vergiliu, însă dornic să obțină custodia unei pinacoteci aflate într-o veche casă boierească, precum și conducerea unei școli confesionale de fete orfane pentru soția sa, Aurora, sub patronajul *„voievodal"* al dnei Hangerliu), **Bonifaciu Hagienuș** (*„doctor în limbi orientale, bibliofil, funcționar superior în minister, de care depindeau numirile la muzee"*, colecționar de piese antice rare, vândute apoi cu prețuri bune), **Andrei Gulimănescu** (profesor de drept, avocat cu intermitențe, *„fără talent oral"*, trăind *„pe picior mare"* datorită veniturilor cumulate din posturi „decorative", dar bine remunerate: *„cenzor într-o bancă, lector într-o editură, consilier juridic al unei întreprinderi"*), **Dan Bogdan** (fizician și optician, promotor al doctrinelor teoretice despre domeniile în care se specializase, profesorul este o fire tăcută, introvertită, formalistă și acut disimulativă în relațiile cu semenii, provocând antipatii și adversități violente, așa cum va fi cazul mișcării legionare, care îl suprimă pentru declarațiile sale germanofobe), **Ion Pomponescu** (arhitect tradiționalist, profesor la Școala de Arhitectură, inginer specializat în construcții din beton armat, etern ministeriabil, caracterizat astfel de Ioanide: *„Un caz tragic, un oscilant între două puncte cardinale. Aspiră la abstracție și nu se poate smulge din efemer. Când nu e în guvern, suferă de a nu fi*

Amedeo Modigliani, *Portretul lui Zborowski*

de arhitectura românească, neimpozantă și înjghebată fără sentimentul temeiniciei statornice: *„Civilizația noastră e făcută pentru a fi purtată oricând pe spinarea calului, nimeni n-are curajul de a pune piatră peste piatră și a întemeia ceva solid."* Visase cândva să reclădească Calea Victoriei în stil neogrecesc, convins că un oraș-capitală *„trebuia să aibă o semnificație morală, să inculce sentimentul de demnitate umană și de forță"*.

Dacă în societatea românească este perceput ca un spirit utopic, rupt de realitate, în revistele străine de artă și arhitectură este privit ca un înnoitor, **un vizionar în arta urbanisticii moderne,** elogiul fără rezerve la adresa rivalului etern supărându-l foarte tare pe Ion Pomponescu. Profesorul de *„beton armat"* visase să proiecteze Catedrala Neamului și susținea *„un naționalism vehement în materie arhitecturală"*. Când află că Ioanide a fost solicitat de un primar întreprinzător să construiască o biserică de cartier, devine furibund și face tot ce îi stă în putere ca ministru să alerteze autoritățile, să inflameze opinia publică, pretinzând că lăcașul nou ridicat n-ar respecta tipicul și tradiția românească

ortodoxă, reușind temporar să oprească finanțarea de către stat a edificiului religios. Primarul abil anunță în presă donatorii și ctitorii așezământului de cult și deschide o nouă listă de subscripție publică, manevrând astfel, încât să-i pervină și ministrului intrigant. Pomponescu n-are încotro și contribuie cu o subvenție majoră, ca să nu-și compromită imaginea de bun creștin. Când guvernul din care ministrul face parte va fi demis, iar Pomponescu rămâne tot mai izolat, Ioanide, înțelegător, îi trimite un client care vrea să-i fie ridicat un cinematograf. Lucrând neobosit pe schele, Ioanide are surpriza să-l zărească pe ex-ministru lângă temelia noii construcții. Generos și leal din fire, arhitectul îl consolează pe cel căzut în disgrație politică și ocolit de amicii conjuncturali: *„În fond* […], *asta e opera dumitale, eu pentru prima oară lucrez astfel de chestii în beton. Ţi-am împrumutat principiile și am căutat un contur de monument festiv adaptabil materialului.* ***Putem iscăli împreună****"* (s.ns.).

Îi mărturisește sincer că se consideră un fel de meșter Manole care de-abia atunci a înțeles ideea sacrificiului în artă*: „Biserica asta severă este pentru mine un fel de Curtea de Argeș în care am zidit umbra a doi copii.* ***Sunt un Meșter Manole dublu*** (s.ns.). *Şi nu mă aruncă nimeni de pe schele, lumea nu e invidioasă de opera pe care am făcut-o, fiindcă, precum observi, trece indiferentă, absorbită de alte preocupări. Vine furtuna, nimeni nu se uită în sus."*

Amenințat iarăși de situația penibilă de a rămâne fără locuință, arhitectul își înalță în timp record o cabană de lemn, *„un* cottage *foarte frumos"* (după aprecierea lui Hagienuș), aplicându-i *„o mare icoană pe sticlă ardeleană în roșu, verde și auriu, reprezentându-l pe Sfântul Gheorghe, care omoară balaurul"*, și o mică cruce din fier forjat în vârful casei, detalii care vor conduce la răspândirea veștii că artistul *„a căzut în ministru, când e ministru, suferă că a părăsit arhitectura"*.), **Gaittany** (descendent al unei familii ilustre, superficial și monden prin excelență, prezent la toate reuniunile importante, mare amator de succes social, nu profesional, om *„lipsit de imaginație și foarte sugestionabil"*, în descrierea lui Ioanide, servil față de potentații momentului, chiar și față de Gavrilcea, conducătorul mișcării legionare, dar discret prietenos în situații grave, precum disgrația în care cade arhitectul din pricina urii lui Pomponescu, intervenind în favoarea familiei Ioanide în strădania disperată de a-și salva măcar fiul, după moartea fetei), **Gonzalv Ionescu** (tipul arivistului dornic să-i ia locul profesorului universitar Ermil Conțescu la Catedra de geografie, reușită pentru care nu se dă înapoi de la denunț, calomnie, reclamații, divorț simulat pentru a se putea căsători cu o rudă disponibilă matrimonial a titularului postului vizat, dar care va pieri el însuși de extenuare, în urma unui atac de cord), **Smărăndache** și **Smărăndăchioaia** (încarnându-i pe *„familiarii simpatici"*, invitați la toate reuniunile protipendadei, nutrind un cult pentru viața mondenă). Acestora li se adaugă medicul de copii meloman Hergot și sora lui, Erminia, rămasă celibatară convinsă după iubirea serafică din tinerețe pentru Ioanide, care s-a căsătorit cu o altă femeie, dar care i-a păstrat logodnicei sale o prietenie fidelă tot restul vieții.

În camera somptuoasă, decorată eclectic (înfățișată prin aceeași **tehnică realistă** a descrierii precise și a aglomerării detaliilor ambientale) printr-un amestec de stil oriental și european, de salon cu pretenții și de anticariat, *„mirosea în aer a cafea, dar și a ceva putred și descompus"* (precum în *„Casa cu molii"* din *Cartea nunții*). Cu toții îl așteaptă pe Ioanide, care întârzie voit, pentru a-și amplifica surpriza unei sosiri intempestive, și îl caracterizează din unghiul fiecăruia, realizând **un pluriperspectivism narativ** asupra protagonistului. Gaittany îl vede ca pe un spirit paradoxal, prețuindu-i ironia spontană și jocurile de cuvinte; Sufletel (dedicat trup și suflet mariajului cu vigilenta Aurora) îl invidiază pentru libertatea casnică oferită de o Elviră la fel de independentă, numindu-l *„epicureu"* (om înrobit de plăcerile vieții) și *„un Ahile în veșnică expediție erotică"*; *„madam Farfara"*, spirit libertin în tinerețe, îi prețuiește galanteria îndrăzneață față de femei, socotindu-l un *„charmant"* și un *„original"*; Saferian îl admiră sincer pe artist pentru *„ideile mari"* și pentru faptul că se dovedește generos și dezinteresat de valorile materiale; Dan Bogdan îl apreciază drept *„cel mai mare arhitect pe care l-am avut"*, considerat astfel și de specialiștii străini care *„nu se sfiau a declara că e un geniu"*; aprecierea superlativă îl indispune pe Ion Pomponescu, prezentat de naratorul omniscient astfel: „[…] *ceremonios, politicos, important și solemn, de o infatuare discretă"*. Alte detalii aflate din intersectarea dialogurilor purtate de convivii lui Manigomian completează portretul eroului absent: Ioanide se căsătorise cu Elvira, femeie *„de o frumusețe rară"*, aveau un mariaj modern, neconvențional, dar la care țineau amândoi, și doi copii deja mari: Pica, de 22 de ani, și Tudorel (alintat Doru), în vârstă de 20-21 de ani. Firi independente, soții Ioanide aveau viața lor socială și cercuri frecventate separat, prilej de speculații: Hagienuș îl surprinde într-o scenă tandră cu Sultana, fire meridional-temperamentală, iar alții îl văd cu Ioana, supranumită „Indolenta" din pricina placidității ei senzuale. Smărăndache povestește că l-a surprins odată *„în mijlocul străzii, cu lucrurile toate pe trotuar"*, dat afară de proprietarul imobilului. Arhitectul avea obiceiul să stipuleze în contracte dreptul de a locui temporar cu familia în casele construite de el (de care nu consimțea să se despartă) și, depășind adesea termenele convenite, rămânea periodic fără locuință. În salon tronează un pendul oriental, comandat de *„un bogătaș din Siria"*, obiect care produce, la fiecare oră, *„o erupție de sunete suave ca de harfe"* (în limbajul lui Ioanide),

eroul îndelung comentat făcându-şi apariţia fix la ora 6. Salutând fiecare musafir, în parte, protagonistul (aflat în monolog interior) realizează, la rândul său, **portrete memorabile,** preluate şi dezvoltate pe larg de narator în capitolele următoare. Ironia sagace a artistului — fin observator al naturii omeneşti — este amplificată de satira necruţătoare a povestitorului, care prezintă **varietatea tarelor morale omeneşti** în toată meschinăria, duplicitatea, arivismul profesional şi social, concurenţa neloială, ambiţia sterilă, avariţia în combinaţie cu rapacitatea, politicianismul, imoralitatea, culminând cu ceea ce Ioanide numeşte *„perfecţia abjecţiunii"* şi a dezumanizării (se referă la Gonzalv Ionescu, acela care pândeşte netulburat moartea lui Conţescu pentru a-i lua locul în ierarhia universitară factice).

Tema paternităţii şi „avatarurile" ei existenţiale

În mijlocul acestei „comedii umane" transpuse pe solul românesc, se impune figura Artistului, care se autodefineşte drept un vizionar entuziast, un spirit creator liber de orice constrângere şi un om muncitor: *„Trăiesc pentru fapte şi mor dacă sunt împiedicat de la ele."* Darul lui esenţial este **imaginaţia,** definită, într-o discuţie cu Pica, drept *„organul prin care oamenii se ridică deasupra vulgului, văd mişcările fundamentale ale vieţii".* În faţa sofismului lui Tudorel referitor la operele caduce şi deja moarte, intelectualul face **elogiul cărţilor** tocmai pentru că, între paginile lor, *„viaţa e surprinsă în ce are ea mai acut".*

De fapt, în roman, cele mai consistente secvenţe sub raport narativ şi uman (în afara radiografierii minuţioase a unei societăţi aflate în pragul unei conflagraţii care va schimba soarta lumii şi pe a României postbelice) sunt acelea în care **Ioanide îşi descoperă resursele afective şi responsabilitatea paternă.** Dialogurile cu Pica şi Doru sau discuţiile despre ei (cu Elvira, Erminia, cu doctorul Hergot) dezvăluie drama unui tată care s-a mulţumit să-i ocrotească în mod convenţional, dar fără să-i cunoască şi să-i ajute în evoluţia lor către maturitate. Intră prea târziu în universurile lor intime, contemplându-le camerele în care au trăit, răsfoindu-le cărţile, citindu-le, uimit, jurnalele sau însemnările personale.

Destinul celor doi tineri, în absenţa autorităţii familiale (mama, Elvira, are şi ea o parte consistentă de vină), va fi influenţat fatal de pătrunderea în viaţa lor a maleficului personaj Gavrilcea, căpetenie legionară, spion, instigator la crimă (îl omoară pe Dan Bogdan), el însuşi asasin (al subprefectului Iliescu, la Piteşti), ins urât, complexat, incult, violent, cu vocaţie de terorist-conspirator. Pica se îndrăgosteşte de el, iar Tudorel îi devine complice, participând direct la uciderea profesorului ostil terorii legionare.

Deşi excepţional înzestrat intelectual şi uman, **Ioanide nu poate fi un model pentru urmaşii lui** şi rămâne un egoist sublim, pierdut în reverii în faţa planşelor desenate şi a machetelor de ipsos ori absorbit de truda constructivă, urcat pe schelele noii biserici. **Două sunt scenele-cheie din romanul paternităţii eşuate:** scena în care citeşte jurnalul lui Tudor înmânat de Pica după arestarea fiului său şi dialogul lor dinaintea execuţiei capitale. Ultima întrevedere este impresionantă: tatăl îşi îmbrăţişează scurt, bărbăteşte fiul, dar nu-şi face iluzii; pentru el şi pentru opinia publică, băiatul ratase iremediabil, căci *„va rămâne un criminal care înfipsese pumnalul într-un om fără apărare".* Numai moartea îl mai poate salva moral de crima odioasă şi de oprobriu (condamnare generală). Îşi pune chiar în gând problema cum s-ar fi justificat în viaţa civilă studentul la Drept, dacă ar fi supravieţuit, fiind în ochii tuturor *„tânărul care a misticism".* Toată lumea bună vine s-o vadă, inclusiv invidiosul Pomponescu, iar prinţesa Hangerliu declară că acest model de casă *„rumânească"* ar trebui răspândit şi la sate.

Căsătorită cu un om de afaceri, Demirgian, Sultana îi oferă lui Ioanide posibilitatea de a înălţa un mic cartier luxos pentru un grup de armeni bogaţi care achiziţionaseră un teren vast şi-l parcelaseră; în devizul general, era stipulată şi construcţia unei locuinţe personale pentru realizatorul complexului. Ioanide acceptă propunerea, înalţă casele, dar şi pe a lui, un edificiu impozant şi spaţios, în care *„detaliul esenţial care producea impresie asupra vizitatorului era un vitraliu uriaş* […], *care reprezenta în toată înălţimea lui o fată în profil şi în gest hieratic, alergând parcă în vijelie cu părul suflat de vânt. Asta era Pica".*

Nesuportând tăcerea casei, golul interior, absenţa copiilor, părinţii îmbrăcaţi totdeauna în negru (semn al doliului etern) organizează recepţii de fapt *„în memoria Pichii şi contau pe surpriza la intrare şi ieşire, când vitraliul, puternic luminat de lumina electrică,*

Gustave Courbet, *Champfleury*

cădea în atenția musafirilor. Atunci puteau face o aluzie cât de mică la Pica și aveau certitudinea că acela care pleca lua cu el ***o impresie neștearsă****"* (s.n.). Era spectacolul de lumini și umbre dedicat unei ființe dispărute prematur și nedrept, așa cum vor pieri milioane de oameni în războiul nimicitor de la mijlocul secolului al XX-lea.

Christian d'Auchamp, *Bulevardul Dacia*

ucis un profesor". Tudorel îi explică faptul că el a crezut în Mișcare, așa cum i-a fost prezentată de colaboratori, și a acceptat să se sacrifice în numele ei. Ioanide îl atenționează că a fost *„un exaltat care s-a rătăcit pe un drum iluzoriu"*, dar este convins că *„intenția lui intimă a putut fi de bună-credință".* Își reproșează cu voce tare apolitismul, faptul că nu l-a consiliat la timp, că nu i-a corijat erorile de gândire și nu i-a semnalat pericolele anarhiei și ale terorismului specifice mișcărilor de extremă dreaptă: *„Îți cer iertare că nu te-am călăuzit în viață."* După plecarea părintelui său, Tudorel înțelege unde a greșit: în timp ce el și-a pătat onoarea, compromițându-și implicit viitorul, Gavrilcea, om inferior, dar abil, nu s-a expus, a stat mereu în umbră și i-a împins pe naivi și pe înflăcărați să acționeze, riscând permanent: *„Eroarea mea* […] *este de a fi confundat două roluri fundamental diverse: acela de șef și acela de instrument."* Realizează că nu s-a comportat ca un om politic, comițând un omor inutil, intuiește că „noua ordine" propusă de Germania lui Hitler va mutila România (așa cum s-a întâmplat și în restul Europei) și concluzionează lucid: *„Ne-am irosit tinerețea să apărăm de furtună o societate în prăbușire, care ne-a momit cu fonduri și ne-a adulat."*

În dimineața execuției, sculat de la 6 și desenând absent siluete de biserici pe hârtia din fața sa, Ioanide aude cele opt bătăi implacabile ale pendulului: Tudorel trecuse în neființă, alăturându-se surorii lui dispărute. Ieșind pe stradă și mergând la întâmplare, arhitectul este oprit de un cunoscut bătrân, care îl întreabă tocmai despre copii. Împietrit de nefasta coincidență, îi răspunde la timpul trecut: *„Am avut!* […] *Mi i-a răpit fatalitatea..."*

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Citiți integral fragmentul narativ (din care a fost selectată scena reprodusă în manual) în care tatăl și fiul se află față în față pentru ultima oară. Care sunt ideile formulate și trăirile comunicate între ei? Care sunt gândurile ascunse de Ioanide lui Tudorel, dar pe care le încredințează cititorilor? Unde a greșit fiecare și cu ce urmări imediate și de perspectivă?
2. Dubla dramă a artistului pedepsit atât în sens creator (biserica neterminată, primăria arsă, renunțarea la proiectele arhitecturale grandioase), cât și în sens uman (procreația anulată prin dispariția ambilor copii); structurați o compoziție argumentativă pe această temă estetică și existențială.
3. Ioanide și eternul feminin întruchipat în variate ipostaze: prietena (doamna Valsamaky-Farfara), logodnica spirituală (Erminia Hergot), soția (Elvira), fiica (Pica), iubitele (Sultana, Ioana); prezentați-le personalitatea distinctă într-un referat, reflectând în manieră personală asupra importanței iubirii în viața artistului și a omului Ioanide.
4. Pornind de la confesiunea lucid-amară a părintelui în fața fiului condamnat la moarte: „[…] *M-am crezut patriot și m-am dezinteresat de viața publică, m-am pierdut în voluptăți intelectualistice și estetice* […]. *Am crezut că arhitectura e totul și n-am priceput că întâi trebuie să te îngrijești de patria și de poporul pentru care construiești";* organizați un proces literar în care să dezbateți rolul implicării civile în existența oricărui om (ca membru al Cetății), dar mai ales în viața unui intelectual.

Bibliografie

- Ovid S. Crohmălniceanu, ***Literatura română între cele două războaie mondiale,*** I-II, Editura Minerva, București, 1972-1975.
- Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc,*** Editura 100+1 Gramar, București, 1999.
- G. Călinescu: ***Fals jurnal,*** ediție îngrijită de Eugen Simion, Editura Pro, București, 2000.
- E. Simion, ***Scriitori români de azi,*** volumul II, Editura Cartea Românească, București, 1976.

Structuri literare recurente

Teme fundamentale

G. Călinescu este un caz unic în critica literară (precum N. Iorga în istoriografie), tulburând prin talentul său excepțional categoriile și diviziunile tradiționale, prea strâmte. El citește nu cărți, ci autori, și nu numai autori, ci chiar literaturi întregi. Critica este, în opinia sa, o **formă de creație**, iar criticul — un **artist**. *„Normele de creație ale spiritului nostru"* sunt mai importante decât normele impuse din afară. Opera literară este **inventată** de cel ce o citește cu ochii sensibilității și ai intuiției lui. În același timp, G. Călinescu are vocația unui mare **constructor** și dă, prin *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941), cea mai importantă operă critică din literatura noastră. Originalitatea lui, manifestată în câmpul criticii și al istoriei literare, a schimbat statutul celor două discipline, contopindu-le într-una singură: istoria ca *„știință inefabilă și sinteză epică"*.

Monumentală la propriu și la figurat, *Istoria...* acoperă întreaga devenire a literaturii române (până în 1941), nu doar o epocă sau o vârstă a acesteia. Amplitudinea neegalată până azi, cercul uriaș al compasului critic sunt dublate de o **intensiune** pe măsură. Practic, nu există capitole, pagini și nici măcar fragmente de prisos, toate se citesc cu egală încântare și formează un **întreg** indivizibil. O asemenea operă de istorie literară dobândește coerența, verosimilitatea și atractivitatea epică ale unui roman.

Axa de construcție fiind **estetică**, succesiunea epocilor înseamnă, tot mai mult, o desprindere din magma culturalului și o apropiere de condiția propriu-zisă a literaturii. Marii clasici (Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici) sunt prezentați în **centrul axiologic**, sâmburele tare al cărții, în timp ce scriitorii reprezentativi din perioada interbelică (de la Sadoveanu la Camil Petrescu și de la Tudor Arghezi la Ion Barbu) sunt „clasicizați" prin analiză și evaluare, intrând în canonul nostru literar. În fapt, prin această istorie, se fixează un **canon** cu care literatura română intră și în secolul al XXI-lea.

G. Călinescu este autorul teoriei conform căreia un critic este dator să **rateze** cât mai multe genuri (poezie, proză, teatru) și să intre astfel înlăuntrul mecanismelor și al universurilor ficționale pe care, de regulă, le observă și le analizează din exterior. Romancier el însuși, și deloc ratat, autor al unor opere precum *Enigma Otiliei* sau *Bietul Ioanide*, pe care nicio istorie literară nu le poate ocoli, Călinescu surprinde o dată în plus alegând, în plin modernism interbelic, **formula balzaciană.** Contemporanii săi mizau fie pe o literatură acut

Motive adiacente

G. Călinescu pune pe cântarul de mare precizie al criticii și istoriei literare greutatea excepționalei sale **expresivități.** Problema este dacă aceasta nu afectează obiectivitatea actului critic, determinând o „arondare" a operelor de către subiectivitatea analistului. S-ar manifesta, în cazul de față, o lipsă a acelei **transparențe** cerute de Titu Maiorescu în *Poeți și critici*. Însă faptul că una și aceeași operă literară, trecută prin „transparențele" unor critici diferiți, este văzută de fiecare într-un anumit fel dovedește că nu poate exista o transparență deplină a Criticului, cu majusculă.

Cultura și erudiția, gustul și intuiția intră în ecuația comentariului, modificând-o insesizabil. La G. Călinescu, acest capital creator al criticului este tot timpul investit și reinvestit. „Participarea" la actul de interpretare este recunoscută și asumată. În *Tehnica criticii și a istoriei literare*, el subliniază capacitatea **formatoare** a istoricului literar. Dacă **faptele** artistice sunt aceleași, **organizarea și originalitatea interpretării** lor diferă de la un comentator la altul.

Pe de altă parte, într-o pagină din *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, G. Călinescu ironizează biografiile romanțate, acele opere în care biograful cosmetizează viața subiectului său și îi idealizează trăsăturile, falsificând astfel **adevărul istoric strict.** Monografiile despre viața lui Eminescu și cea a lui Creangă, scrise de G. Călinescu, dovedesc un mare **efort documentar**. Afirmațiile autorului și chiar scenele sau replicile din cele două monografii au suport în mărturiile contemporanilor, ale scriitorilor înșiși ori în textele acestora. Viziunea critică definește și nuanțează tema abordată în sensul personalității subiectului devenit obiect, în conformitate cu **figura spiritului creator**.

Balzacian în convingeri estetice și în tehnica redactării epice, G. Călinescu privește lucrurile și își construiește romanele **simetric.** În tehnica *Enigma Otiliei*, fragmentul final este un contrapunct la prima scenă a cărții, o „revizitare" a cadrului ei într-un alt moment și cu o semnificație complet diferită. Structura cărții este, așadar, **circulară**, precum în romanele lui Rebreanu.

Circularitatea construcției epice este subsumată unei anumite viziuni asupra romanului: acesta reprezintă o lume distinctă, un **spațiu autonom**, în care se intră la început și din care se iese la final. Corespondențele voite între cele două „extremități" ale cărții semnalează tocmai granițele unei lumi construite de prozator în mod **coerent**, cu o strânsă **cauzalitate** a faptelor

psihologizantă, comportamentistă, fie pe una de analiză introspectivă ori reflexivă de tip jurnal confesiv (precum Hortensia Papadat-Bengescu, Garabet Ibrăileanu, Camil Petrescu, Anton Holban, Mircea Eliade și alții).

■ Neașteptata „cuminţenie" a prozatorului raliat la formula realistă se explică prin **viziunea organică** pe care criticul o are asupra literaturii române. Aceasta — consideră el — **a ars etapele** și, în cadrul ei, proza a devenit proustiană înainte de a parcurge și a epuiza balzacianismul. Ceea ce în culturile occidentale are loc lent și gradual, printr-o adăugare firească a straturilor culturale și printr-o progresivă rafinare a gustului, la noi se întâmplă brusc și accidental, sub imperiul ultimei mode și în perimetrul imitației.

■ Întoarcerea la Balzac (la structura narativă, tipologia personajelor, la arta literară realistă) ar fi sinonimă cu o **consolidare a romanului autohton**, cu fixarea bine cunoscutului **fundament literar, economic, sociopolitic și filosofic** pe care să se poată ridica întreaga Comedie umană a unei epoci istorice. Abia apoi, odată așezată această temelie artistic-culturală și estetică, proza va putea evolua în sens proustian, abordând și exploatând elementele de rafinament psihologic, percepția subiectivă, timpul interior, analiza infinitezimală a imponderabilelor sufletești — tot registrul de achiziții ale modernismului epic.

■ Honoré de Balzac și-a ordonat conflictele epice în jurul **temei averii**, corelate cu două motive adiacente, cel al **arivistului** și cel al **moștenirii**, analizând lupta personajelor pentru acumulare materială și parvenire socială, dezumanizarea, compromisurile rușinoase (precum căsătoriile din interes), relațiile fals sentimentale, adesea conflictuale până la eliminarea fizică a adversarilor, din societatea franceză burgheză și din interiorul familiilor bogate (aristocrate, de comercianți și negustori sau de origine plebee).

■ G. Călinescu adaptează tema și motivele ei aferente la realitatea economică și socială a lumii citadine românești interbelice. **Mica burghezie autohtonă** și reprezentanții ei (precum clanurile Tulea și Giurgiuveanu) sunt urmărite de prozator atât în modestele lor tranzacții comerciale (aceștia tezaurizează câștigurile, fără a le reinvesti), cât în privința alienării (a înstrăinării) omului de el însuși, din cauza **voinței acerbe de a face avere,** câștigând, implicit, și o poziție privilegiată în societatea timpului lor.

(pe care viața adevărată, de obicei, nu o are) și cu **personaje reprezentative,** întruchipând veritabile „caractere" clasice imuabile (neschimbate pe durata întâmplărilor succesive).

■ Dacă romanul de tinerețe *Cartea nunții* este balzacian numai secvențial (în descripțiile cu tușe groase, aproape grotești, ale *„Casei cu molii"*), autorul dovedind vocație lirică și îndepărtându-se de obiectivitatea și verosimilitatea realismului canonic, *Bietul Ioanide* depășește balzacianismul. Există un arierplan **satiric** dincolo de intriga realistă, precum și o voluptate a romancierului de a **deforma** contururile personajelor până la **dimensiuni caricaturale**.

■ În schimb, *Enigma Otiliei* are un balzacianism pronunțat și asumat, vizibil în modul de construcție al cărții, în **contextualizarea** întâmplărilor și în portretizarea eroilor. O anume individualitate conține și exprimă un **tip general-uman:** Moș Costache este tipul *avarului* și al *bonomului*, Felix este tânărul dotat intelectual și ambițios, Otilia — fata cu personalitate, *adolescenta* capricioasă și enigmatică aflată aproape de vârsta feminității, Stănică — *parvenitul* care reușește în plan social și politic, Pascalopol — bogatul rafinat, epicureu, Aglae — *„baba absolută"* (în viziunea medicinistului Weissman), rea și frigidă, copiii ei — Olimpia, femeia matură, cu statut social incert, obsedată de legalizarea concubinajului ei cu Stănică Rațiu, Aurica, *fata bătrână,* Titi, *adolescentul infantil*, maniac și obsedat sexual, soțul Aglaiei — Simion, *bătrânul dicrepit* și senil (abandonat într-un azil).

■ **Motivul balzacian al paternității** l-a preocupat în mod deosebit și pe scriitorul român. **Relațiile intrafamiliale**, mai ales cele dintre părinți și copii, sunt analizate minuțios în toate romanele acestuia. Rapacitatea, avariția, răutatea, meschinăria, intrigile, rivalitățile în privința moștenirii anulează afecțiunea dezinteresată și coeziunea spirituală dintre membrii familiilor.

■ În relație de interdependență cu motivul prezentat anterior este acela al **orfanului** dornic de afecțiune și aflat mereu în căutarea unor posibili părinți, capabili să-l ocrotească. Este cazul Otiliei Mărculescu, pe care bătrânul Costache Giurgiuveanu amână s-o adopte legal, de frica surorii sale, Aglae, obsedată să-l moștenească; Felix Sima este și el orfan de ambii părinți și încredințat tutelei lui moș Costache până la majorat; chiar moșierul Pascalopol, om în deplină maturitate, se simte un orfan după moartea prematură a părinților, așa cum îi mărturisește nostalgic tânărului Felix.

Mitul fericirii proiectat în „inima tragicului”

Marin Preda

Cel mai iubit dintre pământeni

(fragmente)

Volumul I, Partea a treia, X

[...] Într-adevăr, marele poet nu suferea de nicio sciatică, îmi deschise el însuşi şi spre surpriza mea mă întâmpină cu un reproş: „În sfârşit, zise, ai catadicsit şi dumneata să mă onorezi cu o vizită.” „N-am îndrăznit, dom'profesor, să vă deranjez neinvitat”, îi răspunsei. „Uite că ai îndrăznit, zise el, şi îmi face mare plăcere. De când am fost dat afară de la universitate, vechii mei discipoli m-au şi părăsit, de unde până atunci mă agasau zilnic cu vizitele lor. Oricât am filosofa pregătindu-ne de moarte, nu ne pregătim deloc, ideea e o pură vanitate a gândirii, care ne sugerează falsa certitudine că prin filosofie putem trece bine înarmaţi *Marele Prag*, ţi-o spun cu majuscule. În faţa morţii nu mai eşti nimic, *nu mai eşti poet*, eşti un simplu om care trebuie să dispară… Totdeauna m-am uitat cu nelinişte la tabloul lui Sandro Botticelli, în reproduceri, căci originalul e la New York, care înfăţişează împărtăşania sfântului Jérôme… Cei din jur, în special preotul, îi întind agresiv linguriţa cu o expresie neascunsă de satisfacţie că el e viu, gras şi sănătos, în timp ce sfântul va fi în curând mort, deja, cu paloarea pe chip, cu privirea rătăcită… *nu mai e sfânt*, ci un biet bătrân muribund, întru totul în ghearele morţii neîndurătoare… Desfrânaţii, prin cinismul lor, continuă marele poet în timp ce ne aşezam în fotolii, sunt mult mai bine pregătiţi, pe ei nu i-a exaltat această viaţă pe care au scuipat de-atâtea ori în toiul petrecerilor lor deşănţate, încât apariţia celei cu coasa şi cu rânjet perpetuu le provoacă cel mult un nou hohot de râs descreierat şi un ultim scuipat aruncat *Aceleia* drept în figură…”

Chipul marelui poet nu exprima însă nici regret, nici amărăciune şi mi se păru că niciodată nu-l văzusem atât de senin şi de spiritualizat. Rămaserăm câtva timp tăcuţi. Aşadar eu eram ultimul care aflam şi foarte târziu că i se luase catedra. În ceea ce îi privea pe discipolii lui, mă simţeam indignat. Chiar aşa, îl şi părăsiseră? Era adevărat, nu i se dăduse marelui poet şi filosof să bea dintr-odată o cupă de cucută, ca lui Socrate, dar i se dăduse s-o bea cu încetul, să moară adică în fiecare zi, un supliciu existenţial care şi începuse să-i atingă (acestui iubitor al luminii şi al corolelor de minune ale lumii) fibra lui cea mai ascunsă. […]

De la romanul politic la romanul total

Ultima creaţie a lui Marin Preda, din 1980, nu a fost integrată nici în specia romanului ciclic, nici în aceea a romanului-fluviu, ci în categoria **romanului total**, care îşi propune să analizeze istoria dramatică a epocii stalinist-comuniste, prin dezvăluirea destinului eroului principal, Victor Petrini.

Protagonistul este un tânăr asistent la Catedra de filosofie, care descoperise *„o nouă gnoză”* şi **care trăieşte experienţa unei duble detenţii injuste**: pe de o parte, manuscrisul operei lui filosofice trezise suspiciunea autorităţilor, care vedeau în personaj un potenţial reformator periculos al sistemului social; pe de altă parte, angajarea eroului în povestea de dragostea cu Suzy Culala îl conduce la confruntarea cu soţul acesteia, un dipsoman (alcoolic) periculos. În detenţie fiind, personajul a simţit nevoia să se destăinuiască unui auditoriu necunoscut şi, concomitent, să se cunoască pe sine, precum şi motivaţiile

▶▶▶

latente care l-au condus în situația de captiv. Așadar, romanul este confesiunea unei captivități dramatice și dezvăluie frământările interioare ale unei conștiințe umane care a luptat împotriva dogmei comuniste, contra absurdului sociomoral aferent acesteia.

Critica apreciază că posibilul **model estetic** pentru această carte a lui Marin Preda este autorul francez contemporan André Malraux, cu romanul său, intitulat ***Speranța***. Precum eroul din opera scriitorului francez, Victor Petrini *„a transformat experiența individuală într-un fapt de conștiință prin intermediul aventurii existențiale"* (Eugen Simion, Prefața la roman). Spre deosebire de ***Morometții***, **forma epicului** din acest roman este **una reflexiv-eseistică**, o meditație extinsă asupra problemelor majore ale vieții, precum: fericirea, dragostea, condiția existențială, rostul individului în lume, viabilitatea structurilor unei societăți, mecanismele puterii, religia, dogmele, mirajul exercitat de frumusețe, suferința umană, motivațiile și efectele captivității etc. Personajele au fost selectate din toate sferele sociale, pentru a da o imagine de ansamblu asupra civilizației românești postbelice.

Dacă **tema romanescă** o constituie șansa iluzorie a individului de a fi fericit prin **credința în mitul iubirii, supratema** dezbătută de Preda rămâne **raportul omului cu istoria,** care sfârșește prin a-l copleși. Relația dintre individ și devenirea istorică a mai fost dezbătută în epoca interbelică, mai ales în romanele lui Mihail Sadoveanu și în cele semnate de Camil Petrescu. Ultimul prozator citat manifestase o clară predilecție pentru intelectualul marginalizat sau chiar ostracizat de o societate incomprehensivă. Victor Petrini nu face excepție, el fiind împiedicat să-și exercite profesia reală, prin destituirea de la facultate și prin obligativitatea acceptării unor meserii fără legătură nici cu potențialul său intelectual, nici cu adevărata lui calificare. Deși va

XIII

[...] „Ioane, îi spusei, e remarcabil optimismul tău și credința că forțele divine nu ne vor condamna înainte de termen. Pe mine însă mă interesează *termenul meu*, deși nu sunt nepăsător față de cel al omenirii. Eu vreau, adică, simt chemarea spre filosofie. Or, Hegel spune, și nu poate să te lase indiferent în forul tău interior argumentarea lui, că filosofia nu poate să existe fără libertate, adică gândirea filosofică nu e posibilă decât într-un stat în care libertatea și legile sunt pentru toți. Omul este liber în sine și pentru sine și singur acest concept este izvorul dreptului și al creației spirituale. În fața forțelor divine, toți oamenii trebuie să fie liberi și egali, fiindcă fiecare, pentru sine, are din naștere dreptul la creație spirituală și la o moarte a efemerei sale vieți. De ce ar fi ei prin urmare împărțiți în caste, ca la orientali, oameni liberi și paria sau acum, în burghezi și proletari? Nici una, nici alta. Ființa umană care e împiedicată să ia cunoștință de sine rămâne doar în stadiul existenței ei, cum rămâne și un bou, chiar dacă e Boul Apis. Ea doarme, deși se adaptează mediului și construiește ca o furnică. Cu asta n-am ajuns prea departe. O revoluție trebuie să-i declare deodată liberi pe toți oamenii, altfel ce se revoluționează? Cunoașterea de sine, conceptul că omul este liber prin natura sa abia câștigat de conștiința noastră în timpurile moderne este deodată anihilat, negat printr-un amendament de sursă hegeliană rău înțeles că libertatea ar fi necesitatea înțeleasă. În mod vulgar se va aplica deci în practică acest concept: burghezia odată răsturnată, e *necesară* instituirea dictaturii proletariatului. De ce? Pentru că individul de fapt nu e liber în sine și pentru sine, el e determinat de conștiința sa de clasă. În general e determinat socialmente și determinat istoric. Prin urmare, un număr mare de ființe umane, adică burghezii răsturnați nu pot fi liberi, chiar dacă ar vrea să înțeleagă necesitatea dictaturii proletariatului. Ei da, nu mai sunt liberi chiar dacă o înțeleg, pentru că determinarea e ca o damnare. Deci ei fatalmente se vor împotrivi. Deci fatalmente trebuiesc reprimați și nu așa, în general, clasa adică, ci concret, particular: ai fost burghez, la beci, săvârșindu-se astfel o negare a înseși idealurilor revoluției. Nu sunt naiv să cred că o revoluție se poate face fără ca acea clasă socială împotriva căreia se ridică o nouă clasă să nu sufere cu nimic. Orice despuiere de privilegii poate naște ură și împotrivire. Dar nu răspunzi declarând ura ca principiu universal. Dimpotrivă, ar trebui să afirmăm principiul universal al armoniei umane, stârpind astfel fanatismul troglodiților, care îl urăsc pe filosof stăpâniți de un instinct de patibulari. Proprietatea e un furt! Să admitem această formulare excesivă și consecințele ei, o revoluție trebuie să-i exproprieze pe expropriatori. Dar odată actul împlinit, toți oamenii trebuiesc considerați liberi de vechile determinări, chiar dacă în practica vieții sociale cutare burghezi izolați ar putea turbura noua societate prin încercări de restabilire a vechilor rânduieli. E *necesară* pentru asta ideea de dictatură? Ar însemna că ea se va institui nu asupra burghezilor, puțin numeroși, ci asupra poporului, asupra chiar a propriei clase care înfăptuiește revoluția, fiindcă burghezia singură nu poate «unelti» practic nimic împotriva majorității cetățenilor. Comuna din Paris a putut fi reprimată sălbatic de domnul Thiers pentru că era izolată de restul francezilor, nu de către trupele de la Versailles, ci de ideile neclare ale comunarzilor, care nu erau pe gustul, să zicem, al țăranilor, ca să nu vorbesc de mica burghezie…" […]

Volumul II, Partea a șaptea

[...] *Era ticăloșilor*, astfel îmi veni în minte titlul noii mele lucrări. Nu secolul, nici mileniul, ci Era, care putea fi mult mai mult.

Sunt eu oare atât de sceptic sau poate atât de înspăimântător? mă întrebai după ce această veche idee ce îmi încolțise în minte încă din adolescență, citindu-l pe Platon, se cristaliza îmbogățită de propria mea viață. Fiindcă îmi dădeam seama: ar fi însemnat

să sperii pe semenii mei cu o astfel de viziune asupra rupturii echilibrului nostru interior care ne ajutase să trăim totuşi pe planeta noastră cel puţin un milion de ani. Natura umană fusese studiată cu mult înaintea mea de toţi marii filosofi şi artişti. Se produseseră în ea astfel de mutaţii catastrofale? Ajunsese ea chiar atât de fundamental diferită? Nu, dar ceva grav se produsese totuşi. Omenirea va sombra în urma acestei ere sau va reînvia? Iată întrebarea. Neliniştea trebuia să se insinueze în spiritul cititorului. Totuşi, cei virtuoşi nu aveau chiar nicio şansă să domine, să evite, să scurteze această domnie, această frenetică eră a ticăloşilor? Ba da, trebuiau afirmate vechile valori… Teama de moarte cred că e cu atât mai mare, gândeam, cu cât suntem, de pildă, mai puţin legaţi de viaţă. Se zice contrariu despre bătrâni, care, chipurile, „se desprind" de ea, se liniştesc. Nu se liniştesc, dorinţele rămân, cum mi-am dat seama din starea de spirit a bunicului. Nu se desprind. Se desprind ca să vadă ce? Dincolo de viaţă e neantul, nimicul, spun ticăloşii. Ce să contempli? (Se ia drept contemplare nemişcarea bătrânilor.) Adâncimea infinitului mic? Vastitatea infinitului mare? Nici vorbă, bătrânul contemplă tot viaţa, a lui şi a altora, e mândru că a atins o asemenea vârstă şi şi-a trăit bine viaţa sau e deprimat dacă nu şi-a înţeles-o… Aici e aici! Lumină nu e decât pe pământ, universul e de catran. Spiritul bâjbâie încercând să pătrundă negrul cosmos, din care miliardele de stele nu pot alunga întunericul. Cum am putea să nu ne speriem de sfârşitul nostru? Nu ne speriem fiindcă ne naştem cu bucuria de a fi, iar această bucurie se alimentează din noi înşine şi ne pune în mişcare să ne dovedim că suntem. Aţi observat? Cât de înţelepţi devenim în orele când muncim! Moartea nu mai există decât ca o pură idee. Dacă ne-ar prinde cu ciocanul în mână sau la arat, sau în toiul oricărei alte munci în care ne-am dărui cu toată fiinţa şi am muri înainte ca bucuria dăruirii să se spulbere, această dăruire ar fi ca un scut, am muri tot atât de împăcaţi ca într-un somn, care ne-ar doborî irezistibil şi ne-am scufunda euforic, ca şi când am fi drogaţi (şi nu este oare somnul minunatul drog pe care natura l-a dăruit încă de la începuturi fiinţei monocelulare din care am devenit apoi conştiinţe?). Bucuria unei împliniri ne învăluie sufletul şi îl apără de groaza morţii. De aceea, după o credinţă populară, mor greu ticăloşii, adică cei care n-au trăit decât pentru ei sau au făcut rău altora (Shakespeare le aduce în acele clipe înaintea ochilor fantomele victimelor lor), dar nu numai marii sceleraţi au coşmarul sfârşitului, ci şi egoiştii de toate nuanţele, de la cei care au trăit pe spinarea altora, până la cei care n-au iubit pe nimeni. Cât de apropiată, de familiară e moartea, cât de amestecată e ea printre treburile noastre şi cu cât humor simplu stăm de vorbă cu ea, ca Ivan Turbincă, acest erou care îi trăgea de-atâtea ori clapa. N-o să trăiesc cât lumea şi n-o să mor de două ori, se mai spune. E un gând de om, legat de viaţa plină, singura care există şi care continuă şi după noi, în timp ce ticălosul e pedepsit să se sperie necontenit. […]

Volumul III, Partea a zecea, XXII

[...] Mi-am recitit acest lung manuscris şi, dincolo de ceea ce el conţine, m-a uimit barbaria concretului, pe larg etalat şi cu plăcere vizibilă, şi pe care nu l-am putut ocoli, fiind încredinţat că altfel m-aş fi chinuit îndelung, fără să obţin, spritualmente, eliberarea totală a conştiinţei mele de ceea ce am trăit. Am fost ispitit, o clipă, să-l arunc pe foc. Şi totuşi, mi-am spus, trebuie să-i dau drumul să meargă. Mulţi dintre semenii mei au gândit poate la fel, au jubilat ca şi mine, au suferit şi au fost fericiţi în acelaşi fel. Mitul acesta al fericirii prin iubire, al acestei iubiri descrise aici, şi nu al iubirii aproapelui, n-a încetat şi nu va înceta să existe pe pământul nostru, să moară adică şi să renască perpetuu. Şi atâta timp cât aceste trepte urcate şi coborâte de mine vor mai fi urcate şi coborâte de nenumăraţi alţii, această carte va mărturisi oricând: ...dacă dragoste nu e, nimic nu e!...

traversa unele experienţe neplăcute, altele şocante ori de-a dreptul traumatizante şi va cunoaşte medii sociale diverse, unele chiar imunde (când făcea parte din echipa de deratizare a oraşului), eroul va fi capabil să le surmonteze, neocolind însă un sentiment al umilinţei sociale. Aşadar, romanul are şi **un caracter politic**, fiind cel mai curajos dintre cele care s-au scris, la noi, privitoare la perioada comunistă, dar, spre deosebire de alţi prozatori contemporani (precum Nicolae Breban, Augustin Buzura sau Alexandru Ivasiuc) —, Preda nu a aşezat în centrul operei sale tema politicului, nici ideea de putere, cu formele ei specifice de manifestare. El a vrut să scrie **istoria unui sentiment de dragoste**, căruia i-a analizat degradarea progresivă, până ce iubirea a coborât în abjecţie.

Scriitorul a înfăţişat ceea ce s-a numit *„o pasiune abisală"*, dusă până la limitele insuportabilului şi trăită de cuplul format din Petrini şi Matilda Nicolau, fosta soţie a prietenului său. Luciditatea ambelor personaje le amplifică forţa pasiunii, dar nu le apără sentimentele de neînţelegere, suferinţă şi

Pagină de manuscris
din romanul *Risipitorii*

decădere morală. Izbucnirile Matildei ating uneori forma demenţialului, însă motivaţiile eroinei rămân obscure. Matilda este o femeie puternică, de o mare voinţă şi cu un comportament contradictoriu, trecând cu facilitate de la tandreţe la mânie şi chiar la respingerea brutală a iubitului ei. Prozatorul o înfăţişează în patru mariaje succesive, dar adevărata dragoste o trăieşte alături de Victor Petrini. Eşecul cuplului s-ar putea datora faptului că Matilda era o arhitectă inteligentă şi informată, **dar nu şi o personalitate intelectuală cu forţă speculativă, capabilă să aibă acces la idee**. În prezentarea feminităţii, modelele lui Preda rămân eroinele lui Camil Petrescu şi ale lui Dostoievski, scriitorul făcând şi traduceri remarcabile (romanul ***Demonii***) din opera prozatorului rus.

Aşadar, romanul este în primul rând unul de dragoste, analizând **mitul fericirii**, în absenţa căruia existenţa individului nu are sens, chiar dacă dragostea impune riscuri, eşecuri şi poate imprima destinului omenesc un curs tragic.

Intenţia romancierului a fost aceea de a îmbrăţişa **totalitatea aspectelor existenţei protagonistului**, după modelele operelor lui Honoré de Balzac şi Stendhal. Dacă Balzac studiază mai ales relaţia dintre sentimente, puterea financiară şi arivism (ca voinţă de parvenire socială), dacă Stendhal înţelege prin iubire o modalitate narcisiacă de satisfacere a orgoliului individual, Marin Preda demonstrează faptul că **dragostea revelează individului însăşi calitatea lui umană, dar poate fi şi o poartă deschisă spre infernul omenesc**. Ca şi Dostoievski, prozatorul român crede că există un sublim în abjecţie şi, totodată, o oarecare doză de abjecţie în sublimul trăirilor. Preda susţine ideea că sentimentele omeneşti nu sunt libere, ci *„înlănţuite de circumstanţe”*, care le pot deteriora. Romanul sentimental al lui Marin Preda nu cuprinde numai eşecul relaţiei erotice a lui Victor cu

Comunicare orală interactivă

1. Comparaţi, pe grupe, imaginea familiei în universul rural moromeţian şi în cel citadin din romanul studiat; exemplificaţi cu secvenţe din viaţa familiilor Moromete, Bălosu, Petrini, Nicolau, Micu, Pop, Culala etc.
2. Faceţi o paralelă între Ilie Moromete şi Victor Petrini, descoperind punctele lor comune (legate de: plăcerea contemplaţiei, structura lor morală, simţul libertăţii în gândire, păstrarea demnităţii umane etc.), în ciuda diferenţelor evidenţiate de mediu social, pregătire intelectuală, preocupări, experienţe traversate. Confruntaţi-vă opiniile.
3. Organizaţi un proces literar în care să judecaţi împrejurările celor două detenţii ale protagonistului operei analizate; evaluaţi consecinţele captivităţii asupra comportamentului sentimental şi social al personajului. Captivitatea poate degrada omul? Argumentaţi.
4. Prezentaţi experienţele sentimentale ale eroului şi apreciaţi ce rol joacă împlinirea afectivă în viaţa acestuia. Dar în viaţa omului, în general?
5. Dezbateţi — tot sub forma unui proces literar — raportul tragic dintre conştiinţa morală a omului (în particular, a intelectualului) şi un sistem social represiv (cum a fost cel comunist); ilustraţi cu exemple din cuprinsul romanului *Cel mai iubit dintre pământeni*.

Argumentaţie. Problematizare. Conexiuni

Scriitorul — conştiinţa care nu părăseşte condiţia umană

Un mare scriitor nu este numai cel care dovedeşte o forţă de creaţie artistică sinonimă cu puterea demiurgică întru zămislirea omului, ci şi acela care reflectează asupra condiţiei umane cu maximă pregnanţă expresivă şi într-un stil memorabil prin condensarea de tip aforistic a ideilor formulate. Din cărţile unui asemenea scriitor se pot extrage idei percutante despre adevărurile şi dramele fiinţei, pentru a se alcătui veritabile culegeri de maxime, aşa cum s-a procedat şi cu opera lui Marin Preda.

Din volumul antologic şi biografic intitulat sugestiv *Timpul n-a mai avut răbdare* (apărut în 1981, sub îngrijirea criticului Eugen Simion), am extras un prim aforism, care dezvăluie atât profilul moral intransigent al autorului său, cât şi pe cel al lui Victor Petrini, eroul ultimului roman al scriitorului, *Cel mai iubit dintre pământeni*: *„Ideile sunt viaţa noastră! Ne facem despre noi înşine şi despre lume o idee sau un sistem de idei şi nu renunţăm la ele nici atunci când vedem că din pricina lor ni se destramă căminul, ne pierdem prietenii şi, uneori, în condiţii excepţionale, de convulsie socială, ne pierdem chiar libertatea şi viaţa.* ***Compromisul cu ideile e un lucru tragic***” (s.ns.). Propoziţia subliniată are valoare premonitorie dacă ne gândim la sfârşitul prematur (Preda avea numai 58 de ani), în împrejurări neelucidate complet

nici până astăzi, al celui ce s-a confundat cu modelul de scriitor care are o conştiinţă şi un sistem de valori bine fixat, de la care nu a abdicat. De aceea, când analizăm viaţa şi opera lui M. Preda, ne raportăm, în chip fatal, la condiţia şi la conştiinţa scriitorului contemporan (a scriitorului, în genere), care n-are voie să-l părăsească pe om nici măcar atunci când acesta a atins treapta cea mai de jos, numită de autor *„abjecţia umană”: „Eu ştiu că omul poate fi, în aceeaşi clipă, foarte aproape de crimă şi, datorită tocmai naturii noastre, pline de contraste uluitoare şi spectaculoase, tot atât de aproape de sfinţenie, de divinitate.”*

După 1977, când i-a apărut volumul memorialistic *Viaţa ca o pradă* (apreciat drept o continuare la saga moromeţiană, sub forma confesiunii îmbinate cu ficţiunea literară), vreme de trei ani, prozatorul a lucrat intens la trilogia *Cel mai iubit dintre pământeni*, numită de Eugen Simion fără ezitare *„o operă totală”*, cunoscând un copleşitor succes de public şi de critică. După câteva luni, pe 16 mai, Marin Preda moare la Mogoşoaia, lăsând o creaţie romanescă neîncheiată, dar care şi-a dezvăluit liniile de forţă ideatică şi expresivă. A lucrat la proiectele sale până în ultimul moment, căci, aşa cum mărturisea, dacă ar fi fost obligat să opteze între dreptul de a trăi şi posibilitatea de a scrie, ar fi ales-o — în orice condiţii — pe cea de a doua: *„Dacă aş şti că efortul pentru scrierea unui roman mă poate costa viaţa, mi-aş lua toate măsurile de siguranţă pentru a înlătura o eventualitate cum ar fi boala din care să mi se tragă moartea. Dar unica măsură hotărâtoare, aceea de a renunţa la scris, nu aş lua-o niciodată.”*

„Pământeanul” care a iubit atât de mult profesiunea sa n-a renunţat să-şi ducă ultima Carte până la capăt, chiar dacă acest moment a însemnat şi propriul sfârşit. Când o citim, se produce pe nesimţite, dar obligatoriu un moment de autoclarificare, o nevoie de adâncire în sine. Se realizează, astfel, un proces de identificare a subiectului (cel care citeşte) cu obiectul (despre ceea ce citeşte). Şi, pentru că acela care vorbeşte la persoana I (Victor Petrini) se confesează, **lectura devine o mărturisire de gradul al doilea**, în măsura în care confruntarea cu faptele relatate de eroul-narator angajează în grad maxim viaţa noastră morală.

În ceea ce îl priveşte pe eroul-povestitor, el năzuieşte să se înţeleagă pe sine, să-şi asume propriile fapte şi să se elibereze de povara morală a unor erori şi eşecuri repetate; **în sens etic**, mărturisirea devine o formă de *„catharsis”*, de purificare a sufletului prin rememorarea etapelor esenţiale anterioare captivităţii protagonistului; **în sens creştin**, confesiunea deliberată reprezintă **o spovedanie**, pentru că prizonierul riscă pedeapsa capitală şi este convins că va fi condamnat la moarte sau la detenţie pe viaţă. Notarea minuţioasă a întâmplărilor, retrăirea semnificaţiilor desprinse din ele, analiza lucidă a greşelilor comise păstrează viu şi **contactul cu realitatea**, menţinut prin creaţia cu valoare autobiografică (la fel procedase şi T. Arghezi, care, aflat la închisoarea Văcăreşti, scrie poemele ce vor forma ulterior volumul *Flori de mucigai).* Meditând asupra morţii, proces acceptat în dimensiunea lui firească, de moment care încheie organic ciclul vieţii, eroul se pregăteşte să dispară nu înainte de a rememora şi evalua cele mai importante etape din existenţa sa. Dar personajul nu se gândeşte numai la sine, iubirea pentru semenii lui — egali în bucurie, ca şi în eroare ori în suferinţă — făcându-l să recurgă la **metoda epică a jurnalului**: experienţa lui trebuie să ajungă la ceilalţi (la cititor), care să o folosească în sensul unui document uman şi al unui avertisment. Cel care şi-a dorit cu ardoare să iubească şi să fie *„cel mai iubit dintre pământeni”* n-a avut parte decât de iluzia sentimentului etern, dar, cel puţin, a înţeles că **dragostea** — sub toate formele ei: părintească, filială, frăţească, prietenească, erotică — **constituie esenţa existenţei omeneşti**.

André Derain, *Ceaşca de ceai*

personalitatea vitală a Matildei, ci şi legătura gingaşă cu Suzy Culala, o fată de familie, dar cu o biografie la fel de agitată, deşi ascunsă lui Petrini; fără să vrea, ea va provoca cea de-a doua detenţie a iubitului său, în urma uciderii prin imprudenţă de către Victor a soţului ei alcoolic.

Opera lui Preda este şi **o pledoarie pentru prietenia intelectuală**, susţinută prin intermediul pasionantelor discuţii dintre tânărul filosof şi profesorul de literatură română, Petrică Nicolau, sau dintre protagonist şi Ion Micu: ambele amiciţii eşuează din motivaţii distincte: dacă pe Nicolau îl trădează Petrini, îndrăgostindu-se şi căsătorindu-se cu fosta lui soţie, Ion Micu se dovedeşte laş şi nu îl susţine pe Victor în momentele dificile ale captivităţii sale. Adevăratul prieten pentru erou, cel care îi pledează cauza, îl încurajează moral şi îl abate de la ideea sinuciderii, este avocatul Ciceo. Fragmentele din roman referitoare la **tema prieteniei** relevă şi **vocaţia omului pentru legătura spirituală dintre semeni numită fraternitate**.

După modelul procedeului narativ experimentat în ***Delirul***, personajul principal relatează la persoana întâi evenimentele propriei existenţe, evocând relaţiile intra- şi interfamiliale, experimentele lui sentimentale şi intelectuale,

alături de conflictele cu anchetatorii și cu torționarii din perioada detenției.

Așteptând în celulă desfășurarea procesului, eroul își rememorează greșelile, **încercând să stăpânească mecanismele producerii lor prin conștientizarea și descrierea acestora din perspectiva analizei psihologice întreprinse asupra propriului eu.**

Petrini se înrudește cu doctorul Munteanu din romanul ***Risipitorii*** și cu eroul Călin Surupăceanu din romanul ***Intrusul***. Scriitorul a imaginat trei personaje masculine, care nu erau pregătite moralmente pentru eșec și nu aveau vocația tragicului. Una dintre întrebările comune și esențiale pentru eroii lui Marin Preda este următoarea: *„— De ce omul intră — fără să vrea — chiar **în inima tragicului*** (s.ns.) *prin înstrăinarea de părinți, destrămarea familiei, pierderea sentimentului religios, neputința elaborării finale a unei opere, degradarea iubirii în ură sau prin neacceptarea ideii că sensul existenței umane rămâne, totuși, o jucărie în mâna soartei?..."*

Un titlu-parafrază a condiției umane

„Ura nu poate fi învinsă prin simpla iubire, ci printr-o iubire mai puternică decât ura. Într-adevăr, o ură mare nu poate fi învinsă printr-o iubire mică." Aceste aserțiuni cu rezonanță aproape biblică exprimă un adevăr fundamental: **iubirea învinge răul din om**, fie că s-a zămislit odată cu el, fie că forțe distructive și perverse din afara lui i l-au inoculat, ca pe un virus mortal. Rădăcinile Răului din lume sunt puternice și una dintre formele sale de manifestare cele mai violente este ura; sunt mai puțini oamenii care mor din motive naturale decât cei ce pier drept consecință a urii devastatoare dintre indivizi și chiar dintre națiuni; de aceea, trăirea haină și întunecată a urii nu poate fi contracarată printr-o iubire mediocră, ci printr-o

Experiențele contradictorii ale adolescenței eroului

Personajul începe confesiunea prin recunoașterea faptului că a avut o adolescență contradictorie, marcată de nevoia de libertate spirituală, ca și de neobosita încercare de a combate cu argumente logice existența unei divinități atotputernice și omnisciente. Precum personajele lui A. Camus, eroul lui Preda este preocupat de **complexitatea raportului dintre libertatea interioară și cea exterioară a omului**. Spre deosebire de fiul care își pierduse din adolescență credința în puterea suprarațională a instanței divine, mama acestuia este o fire extrem de religioasă. Căsătorită cu tatăl lui Victor nu din dragoste, ci pentru a intra, cum se zice, în rândul lumii, femeia înțelege să-și facă datoria maternă și conjugală de a-și îngriji familia, însă îndepărtându-se trupește de soțul ei. După nașterea băiatului, ea îl ocrotește cu nespusă blândețe, concentrându-și toate resursele afective asupra copilului său. Relația castă și austeră dintre părinții lui îl șochează pe adolescentul cu instincte încă tulburi și nematurizate. El nu înțelege retragerea femeii în lumea ei interioară, judecă religiozitatea acesteia drept habotnicie și nu poate admite sancționarea actului sexual ca pe o formă de păcat, odată ce țelul său final — procreația — fusese deja îndeplinit. Simte nevoia să-și bruscheze mama și apoi să-l bănuiască pe tatăl lui de infidelitate conjugală, fapt confirmat ulterior. Încrederea în spiritul feminin se clatină în sufletul lui Victor, concomitent cu despărțirea spirituală de aceea care l-a născut. Cu trufia tipică vârstei ingrate și nesigure a adolescenței, el își pierde, temporar, respectul față de părinți, jignindu-și tatăl și proferând idei blasfematoare la adresa lui Dumnezeu în fața mamei întristate și uluite. Tânărul încercase să afle în ce consta — pentru mama lui — noțiunea de *„păcat"*, de vreme ce femeia nu încălcase niciodată poruncile biblice, iar Răul din om nu poate fi înlăturat decât printr-o **alegere conștientă a Binelui**.

Descoperirea erosului ca proces de autosugestie

Orgolios, lipsit de tact, alternând interiorizarea proprie firii sale cu exteriorizări bruște și nemotivate, adolescentul este ocolit de colegi și obligat să accepte anturajul unor amici cu o moralitate dubioasă (Asanache, Szekely, Pretorian). În compania lor, traversează o perioadă de petreceri și de existență cinică, dornic să trăiască clipa prezentă. Într-un local rău famat, o cunoaște pe Nineta Romulus, care i se dăruiește cu o naturalețe și o spontaneitate nemaicunoscute de Victor până atunci. În ciuda condiției acesteia de femeie cochetă și imorală, Victor se îndrăgostește de ea, descoperind lumea simțurilor și **vraja magnetică exercitată de spiritul feminin frivol**. Nineta face apologia tinereții, detestă bătrânețea, de care se teme, și este convinsă că numai sinuciderea poate încheia demn o existență ce nu ar mai avea sens pentru o femeie în afara vârstei juvenile, a deplinei frumuseți. După ce și-a îndeplinit primul rol feminin din viața bărbatului de lângă ea, Nineta dispare fără ca acesta să o mai poată găsi o lungă perioadă. Aflând, după mult timp, de legătura fiului lor cu o fată de moravuri ușoare, părinții s-au indignat, discuția violentă care a urmat amplificând distanțarea sufletească a tânărului de familia sa. Terminând liceul, se înscrie la Facultatea de Litere și Filosofie, unde experiența decepționantă se repetă, însă la un alt nivel și cu implicații mai grave: Petrini manifestă **vocație pentru domeniul atât de complex al filosofiei**, trezind aprecierea profesorilor și invidia admirativă a colegilor de studenție.

Se îndrăgostește de una dintre cele mai frumoase studente, Căprioara, își împarte destinul cu ea o vreme, apoi misterioasa lui iubită dispare și moare în condiții neelucidate un timp. La insistențele anchetatorilor, studentul este nevoit să

recunoască că-şi propusese să se însoare cu fata după terminarea studiilor şi după luarea licenţei, că se despărţiseră ulterior, când aceasta rămăsese însărcinată cu un alt bărbat (un student la medicină), care refuzase să-şi asume vreo responsabilitate. Victor o iartă, însă îi cere să renunţe la copil şi tânăra va muri pe masa de operaţie a unui ginecolog iresponsabil. Deşi suspectat şi judecat, Victor n-a putut fi condamnat din lipsă de probe, dar **îşi reproşează mai târziu laşitatea şi egoismul bărbătesc, simţindu-se culpabil moralmente** de nefericirea şi decesul Căprioarei. La puţin timp după moartea ei, Victor este încorporat, prilej de a-şi expune părerile sale despre război. Există unele similitudini cu viziunea despre condiţia omului concentrat pe front aparţinând lui Apostol Bologa; de altfel, ca şi protagonistul romanului *Pădurea spânzuraţilor*, eroul lui Marin Preda are o mamă extrem de evlavioasă, fapt care îl împinge la o reacţie contrară şi la pierderea credinţei de la o vârstă fragedă, urmează şi el Filosofia, manifestând o vocaţie aparte pentru speculaţia ideatică.

Matilda — faţa angelică şi infernală a mitului iubirii

Devenit profesor, Victor se împrieteneşte cu un coleg de la Catedra de limba şi literatura română, atrăgător prin ardoarea pătimaşă dovedită în susţinerea ideilor şi prin calitatea de bibliofil (iubitor şi colecţionar de cărţi, mai ales în ediţii rare). Cu acest prilej, se va apropia de soţia lui Petrică Nicolau, Matilda, pe care tânărul filosof o întâlnise accidental pe stradă, **întruchipând** — în apariţia fugară a frumoasei necunoscute — **un posibil ideal feminin**. Deşi colegul său i se plânge că are o căsnicie nefericită cu o femeie mândră, orgolioasă şi enigmatică, Victor nu ia aminte la avertisment şi se îndrăgosteşte el însuşi de Matilda.

Sunt demne de reţinut din căsnicia ei cu Petrică mai multe detalii semnificative: femeie autoritară şi posesivă, în spiritul eroinelor contradictorii ale lui Dostoievski, Matilda se caracterizează **printr-o psihologie abisală şi demonică**; ea îşi striveşte soţul cu personalitatea puternică şi independentă, dar, în acelaşi timp, îl disprefuieşte, pentru că se lasă dominat; nu poate admite reminiscenţele unui infantilism, ridicol prin anacronism, în atitudinea unui bărbat matur, încă dependent de ocrotirea părinţilor săi; cel mai interesant devine faptul că ea detestă pasiunea soţului pentru cărţi (o privea poate ca pe o formă de rivalitate impersonală cu ataşamentul datorat ei) şi îi înstrăinează, sub formă de împrumut amicilor, exemplare valoroase, fără să-l consulte în prealabil. Matilda nu tolerează nicio preocupare, nicio formă de afecţiune al cărei obiect principal să nu fie exclusiv ea. În acelaşi timp, un interes manifestat excesiv faţă de persoana ei o irită şi nevoia libertăţii de acţiune o determină să se îndepărteze brusc de un adorator prea asiduu. Nicolau este şi un poet, obscur ca valoare literară, care eşuează, în parte, şi pentru că **autoritarismul disprefuitor** al partenerei de viaţă îl face adesea incompatibil cu actul creaţiei. Victor asistă la disoluţia cuplului, la iminenţa despărţirii lor şi află că soţia lui Petrică este, de fapt, proprietara superbului imobil rămas de la primul ei soţ, un evreu bogat fugit din ţară. Grobianismul (grosolănia) şi brutalitatea acestuia au obligat-o să divorţeze, apropiindu-se de Petrică Nicolau, care, prin blândeţea lui, reprezenta contrastul psihologic de care a simţit nevoia după cel dintâi eşec matrimonial.

Fiind concentrat şi departe de ea, Victor îi scrie epistole din ce în ce mai pătimaşe, care denotă şi un evident **proces de autosugestie erotică** din partea eroului, cerându-i imperios să divorţeze. Paradoxal, Nicolau se întorsese la domiciliul conjugal şi refuza cu încăpăţânare separarea oficială. Întors într-o permisie, Victor participă la o excursie organizată de cei doi soţi, moment penibil pentru toţi trei, încheiat cu

Pablo Picasso, *Îndrăgostiţii*

▶▶▶

dăruire totală, copleşitoare, care să ardă înseşi rădăcinile sentimentului malefic din sufletul omului. Iubire în sine nu există, ea capătă sens şi valoare omenească numai în măsura în care se răsfrânge asupra celorlalţi şi e în stare să îi facă să se simtă fericiţi şi împliniţi.

Un om înzestrat cu o conştiinţă şi un număr de principii morale suferă o gravă injustiţie şi este închis pentru a doua oară. Prietenul său îl sfătuieşte să povestească în scris ceea ce i s-a întâmplat, să-şi prezinte depoziţia în faţa lui şi a martorilor necunoscuţi (semenii lui). Romanul care se încheagă în asemenea condiţii se suprapune confesiunii unui personaj aflat într-o situaţie-limită. Mărturisirea îl purifică pe eroul-narator şi apoi îl eliberează sufleteşte de *„barbaria concretului”*, pe larg expus şi analizat. În final, el este încredinţat că, dacă n-ar fi exorcizat — prin sinceritatea absolută a spovedaniei — răul din sine şi din ceilalţi împroşcat asupra sa, atunci: *„m-aş fi chinuit îndelung, fără să obţin, spiritualmente, eliberarea totală a conştiinţei mele de ceea ce am trăit”.*

Cel mai iubit dintre pământeni devine, aşadar, confesiunea celui plecat în căutarea fericirii, la care nu ajunge decât după ce a parcurs un drum accidentat de toate formele urii — de la minciună, invidie, laşitate, delaţiune, până la abjecţia umană şi crima expiatorie —,

▶▶▶

eliberându-şi conştiinţa de balastul conjuncturalului pentru a regăsi esenţa: fericirea umană. Experienţa relatată de Victor Petrini se constituie într-o **povestire exemplară**, în sensul pe care îl acordă Mircea Eliade acestei sintagme pentru a defini mitul ca parte integrantă a zestrei spirituale a umanităţii şi tocmai de aceea, odată încheiată, autorul ei nu o distruge. Ultimele rânduri ale cărţii îi fixează tema de profunzime, şi anume **mitul fericirii prin iubire**, văzut ca o dimensiune esenţială a existenţei umane. Extraordinara încheiere aforistică, *„... dacă dragoste nu e, nimic nu e!..."*, constituie o parafrază a cuvintelor pilduitoare rostite de Sfântul Apostol Pavel (în ***Epistola I către Corinteni***, cap. 13), din care reproducem: *„1. De-aş grăi în limbile oamenilor şi ale îngerilor, iar dragoste nu am, făcutu-m-am aramă sunătoare şi chimval răsunător. 2. Şi de-aş avea darul proorociei, şi tainele toate de-aş cunoaşte şi orice ştiinţă, şi de-aş avea atâta credinţă, încât să mut şi munţii,* ***iar dragoste nu am, nimic nu sunt*** (s.ns.). *3. Şi de-aş împărţi toată avuţia mea, şi de-aş da trupul meu să fie ars, iar dragoste nu am, nimic nu-mi foloseşte. 4. Dragostea îndelung rabdă; dragostea este binevoitoare, dragostea nu pizmuieşte, nu se laudă, nu se trufeşte.* [...] *7. Toate le suferă, toate le crede, toate le nădăjduieşte, toate le rabdă. 8. Dragostea niciodată nu va conteni, chiar de vor înceta proorociile, vor amuţi limbile şi ştiinţa va pieri* [...]*".* **Omul care nu iubeşte şi nu transformă limbajul într-un elogiu al sentimentului etern pierde semnificaţia rostirii**; omul demiurgic — profet şi cunoscător al tuturor tainelor firii — îşi anulează dimensiunea divină în absenţa iubirii întăritoare a trupului şi a spiritului; **Apostolul Pavel aşază dragostea chiar deasupra credinţei,** pentru că profunzimea celei dintâi dă sens abnegaţiei celei de-a doua, credinţa însăşi fiind o formă de **iubire spiritualizată** al cărei obiect este **dumnezeirea**; gestul milosteniei se naşte din iubirea şi din înţelegerea faţă de necazurile semenilor; scena grotesc-dramatică a urcării soţului înşelat într-un copac, de unde scotea urlete deznădăjduite, înţelegând că — pentru el — totul se încheiase.

După o lungă plimbare prin oraş de unul singur, încercând să-şi clarifice sentimentele, Victor o găseşte pe Matilda aşteptându-l cu înfrigurare în faţa casei şi, din acel moment, începe ceasul patetic al dragostei lor. Aducându-şi cărţile şi lucrurile personale, el se mută în casa elegantă a Matildei, căsătorindu-se şi trăind doi ani de fericire. Matilda făcea parte dintr-o comisie de arhitecţi, în timp ce Victor fusese numit asistent la Catedra de literatură şi filosofie. Personajul evocă apoi începuturile regimului comunist după război, prezentând câteva dintre măsurile aberante adoptate atunci.

Treptat, Victor intuieşte că proaspăta lui soţie nu-i preţuieşte profesia la justa valoare şi că, în genere, **ea nu respectă în mod deosebit condiţia şi nici statutul unui intelectual**, promiţându-şi să nu-i arate opera filosofică la care începuse să scrie. La sugestia ei, participă la manifestaţia organizată pentru sărbătorirea zilei de 7 noiembrie şi, când un coleg asistent (Cubleşan) este luat cu forţa din rândul manifestanţilor, Petrini intuieşte că lucrurile se vor schimba radical şi că puterea nou instalată înţelegea să se poarte discreţionar şi să treacă la represalii.

De la manifestaţie se întoarce acasă, fiind surprins de răceala Matildei, care îl întâmpină aproape cu ostilitate. Iese, nedumerit, să se plimbe, iar la întoarcere găseşte casa goală, Matilda reproşându-i telefonic că întârziase la o petrecere organizată de familia ei, despre care însă nu-i pomenise nimic. Ajuns la adresa indicată, Victor retrăieşte senzaţia bizară că este, de fapt, un nepoftit, duşmănia latentă a femeii sale devenind făţişă. Matilda are o logică sucită şi demonii ei interiori pe care, uneori, nu îi mai poate struni, încercând să-şi umilească soţul actual în public, aşa cum procedase şi cu Petrică în faţa lui Victor, fapt de care acesta îşi reaminteşte furios şi indignat. Pe drumul către casă, cei doi îşi fac reproşuri violente, Petrini simţind că anotimpul cel mai frumos al iubirii lor se încheiase, căci partenera lui se închisese într-o lume absurdă şi lipsită de comunicare, din care răbufnea la suprafaţă gesturi scurte de afecţiune, umbrite de altele, încărcate de resentimente. O altă vizită, de data aceasta în familia eroului, reiterează scena penibilă din casa Tasiei şi lasă o amintire dezagreabilă părinţilor lui Victor.

Totalitarismul — sistem aberant, care mistifică valorile umane

La Universitate au loc transformări radicale, fiind pensionaţi obligatoriu sau înlăturaţi marii intelectuali, modificate complet programele de studiu prin eliminarea scriitorilor şi, în genere, a oamenilor de cultură care nu aveau aprehensiuni comuniste ori pentru filosofia materialist-leninistă. Astfel, dentistul Vaintrub, care îi ia locul lui G. Călinescu, numit decan, îi înştiinţează pe toţi universitarii despre necesitatea de a preda numai filosofia marxistă, devenită doctrina oficială a comuniştilor. De la soţia sa, Victor află la fel de revoltat despre înlăturarea marelui gânditor şi poet Lucian Blaga din corpul profesoral universitar. Victor vrea să-i ia apărarea omului de cultură, dar Matilda, spirit pragmatic şi oportunist, îl sfătuieşte să nu facă un gest public de solidaritate cu acesta. Tânărul asistent îl vizitează pe strălucitul dascăl, de la care află motivul îndepărtării sale de la catedră: omisese voit să amintească de Marx într-unul dintre cursurile ţinute studenţilor. Blaga însuşi refuză să fie ajutat, neacceptând niciun compromis. Victor se întâlneşte cu Ion Micu, tânăr asistent la Litere, care îl sfătuieşte să se supună noului regim comunist, ca să nu-şi pericliteze promiţătoarea carieră didactică abia începută. Văzându-şi colegul atât de surprins, Micu îi povesteşte că a

fost el însuşi încarcerat, pe când trăia în ilegalitate, iar teama de o nouă detenţie şi tortură îl face să se supună aberaţiilor cerute de regim. Dimpotrivă, **Victor este conştient că momentul preluării puterii de către mase nu fusese bine ales, iar modalităţile totalitariste şi injuste de a impune o viziune politică greşită din punct de vedere istoric vor compromite toate schimbările prezente şi viitoare.**

Ajuns acasă, eroul descoperă că Matilda descuiase cu forţa sertarul de la biroul unde îşi ţinea manuscrisul, nesuportând ideea că bărbatul avea secrete faţă de ea. Furios, el o loveşte, dar îşi regretă instantaneu ieşirea brutală când află că soţia lui este însărcinată. Disputele conjugale vor continua, însă Victor, fericit la gândul apropiatei paternităţi, nu vrea să se despartă de aceea pe care încă o iubeşte.

Sentimentul prieteniei şi al întrajutorării umane

Confesiunea personajului se fixează asupra împrejurărilor în care îl cunoscuse pe actualul său avocat, Ştefan Pop, supranumit **Ciceo** (formă abreviată a numelui latin Cicero), pentru deosebitele lui cunoştinţe juridice şi, mai ales, pentru că **avea un cult al dreptăţii şi al prieteniei**. Victor s-a îndepărtat de fostul lui prieten, Ion Micu, care, făcând jocul dubios al puterii, este numit direct profesor şi acceptă solicitarea partidului comunist de a lăuda, în conferinţe publice, versurile unui poet mediocru (dar afiliat regimului), a cărui creaţie o dezavuase cândva în faţa amicului său. Din contră, judecătorul Ştefan Pop demisionase din funcţie, tocmai pentru că n-a vrut să admită compromisurile cerute de forurile juridice superioare. Devenit avocat, acesta se specializează în procesele de reabilitare a celor care sunt condamnaţi în mod abuziv. Petrini îşi aminteşte de vizitele regulate în casa lui Ciceo, când medita la felul cum **oamenii de cultură şi înzestraţi cu un spirit al dreptăţii şi cu principii morale pot supravieţui chiar în epoci represive în cel mai înalt grad, cum era cazul comunismului**.

Cuplul Victor-Matilda intră, pe nesimţite, în faza obişnuinţei, în spatele căreia se ascunde rutina gesturilor mecanice de tandreţe, fără dragoste. Reforma învăţământului desfiinţează multe posturi, alţi profesori valoroşi fiind înlocuiţi cu ignoranţi a căror singură calitate cerută este fidelitatea absolută faţă de regim. Eroul este menţinut la catedră, reuşind cu abilitate să se strecoare printre directivele absurde ale partidului şi să le predea mai multe cunoştinţe studenţilor. Atunci îl înţelege mai bine pe Ion Micu şi reînnoadă prietenia cu el, însă fără încrederea pe care i-o arătase altădată. Invitându-l cu soţia lui, Clara, la el acasă, Petrini este impresionat de calda înţelegere din priviri, fără cuvinte, dintre cei doi musafiri, în contrast evident cu manifestările violente ale Matildei, care nu ratează nici transformarea unui moment de comuniune firească între două familii tinere într-o scenă penibilă.

Matilda dă naştere unei fetiţe, pe care o va boteza Silvia, încercând chiar de la început — cu simţul ei de posesie bine cunoscut — să monopolizeze afecţiunea micii făpturi, iar mai târziu, devenind geloasă pe dragostea totală a lui Victor pentru fetiţă; i se pare că iubirea paternă o privează de dreptul ei de femeie la afecţiunea bărbatului, fără să înţeleagă că acesta îşi găsise — în îmbrăţişarea tandră şi necondiţionată a copilului — calitatea pierdută de *„cel mai iubit dintre pământeni”*. La masa de botez, mama lui Victor îşi dă seama de gravitatea neînţelegerilor conjugale şi asistă resemnată la nefericirea fiului ei. Victor află despre situaţia din Universitatea bucureşteană, mai gravă chiar decât aceea din Clujul său natal. Când Ion Micu pleacă de la festivitatea de botez, amfitrionul îl însoţeşte, fapt ce provoacă, la întoarcerea sa, o veritabilă criză de gelozie din partea Matildei. Ea încearcă să-l lovească,

Paul Cezanne, *Portretul fiului cu pălărie*

actul sacrificiului de sine nu primeşte în plus semnificaţia pildei dacă nu este făcut din dragoste pentru cei în numele cărora te jerfeşti. Sentimentul care defineşte viaţa omului este descris de Apostolul Pavel printr-**o succesiune de negaţii verbale**, menite **să întărească afirmaţiile** presupuse în subtextul frazelor biblice. Dragostea este îndeosebi aceea care *„rabdă”* orice dificultate, care se manifestă cu discreţie, se devotează total celuilalt şi, mai ales, *„nu se trufeşte”*, acceptând plecarea capului în faţa unui miracol unic, care ne-a fost dăruit. Şi oare dragostea nu face din **Celălalt** o mică zeitate adorată, la altarul căreia aplecăm genunchii şi închinăm inima noastră? La fel a procedat şi Victor Petrini, ale cărui două mari evenimente sufleteşti, ce i-au marcat destinul sentimental, au fost, pe rând, iubirea pentru Matilda Nicolau şi pentru Suzy Culala. Eroul şi-a dorit cu disperare ca fiecare dintre cele două femei ale vieţii lui să facă din el *„cel mai iubit dintre pământeni”*, dar a eşuat. Nefericit, el polemizează cu eroii lui Camil Petrescu pe tema luciditătii şi a suferinţei, neînţelegând până la capăt: *„Câtă luciditate, atâta suferinţă! Da, aşa e! Dar cine dracu te pune? De ce nu ne mai iubeşte? Ce stupid, când totul ar fi atât de simplu, dacă am păstra în noi revelaţia acelor clipe sublime, acea seninătate izbăvitoare...”*

DEZBATERE

Relaţia omului cu istoria în viziunea scriitorului-moralist

Un scriitor de valoare universală este acela în opera căruia cititorii aparţinând unor epoci istorice distincte se regăsesc cu mentalităţile, preocupările, ideile, morala şi cu psihologia lor. Creaţia artistică perenă este aceea care nu şi-a epuizat *„entropia”* (în limbajul structuralist al Juliei Kristeva), adică îşi menţine probabilitatea de a avea sensuri multiple şi deschise unor interpretări noi, care dă continuu impresia de autenticitate şi de profunzime în sondarea psihicului uman, prin toate aceste determinări rămânând viabilă estetic. Pornind de la premisa enunţată, creaţia lui Marin Preda constituie o asemenea *„operă deschisă”* (în concepţia lui Umberto Eco), deoarece atinge mereu, în toate ipostazele ei specifice, esenţa umană. Amintirile, articolele, interviurile, confesiunile, scrisorile, paginile de jurnal, eseurile, dar mai ales **opera în proză** a scriitorului, în ansamblul ei, **formează un colaj de idei percutante despre condiţia umană**, privită atât în aspectele ei de generalitate, cât şi în manifestările particulare. Reflecţiile prozatorului au caracterul unor sentinţe memorabile prin forţa speculativă, gradul maxim de generalitate, pregnanţa judecăţilor morale şi prin lapidaritatea formulării cât mai exacte.

Scriitorul român a îmbinat armonios raţionamentul lucid al lui Descartes cu amărăciunea observaţiei asupra firii umane, tipică pentru La Rochefoucauld, şi cu formularea sagace aparţinând lui Pascal. Având certitudinea **vocaţiei de autentic moralist** a celui mai valoros prozator român postbelic, reproducem câteva dintre reflecţiile sale percutante, probând şi astăzi, când relaţia individului cu istoria în care trăieşte este din ce în ce mai tensionată, viabilitatea lor morală.

„În secolul nostru, s-a văzut că biruitor nu iese un om liber, mândru şi aşteptat, ci bruta lașă, care, eliberată de

acuzându-l în faţa tuturor de lucruri grave, existente exclusiv în imaginaţia ei. Femeia amestecă datele unor întâmplări trecute din viaţa omului de lângă ea (referitoare la Nineta şi la Căprioara), le denaturează sensurile, îmbinând, nefericit, iubirea — deja consumată — cu mitomania (inventarea unor fapte neconforme cu realitatea, dar potrivite aspiraţiilor interioare ale unui individ frustrat) şi cu gelozia tardivă, dar nu mai puţin feroce. În pasionalitatea ei manifestată aberant, cel acuzat pe nedrept întrezăreşte **voinţa inconştientă de autodistrugere a femeii** şi intenţia de a-l răni într-un mod josnic. Plin de amărăciune, îi evocă Matildei furibunde relaţia dintre membrii unui cuplu învecinat cu locuinţa sa în copilărie, în care cei doi se urau de moarte şi tocmai acest sentiment devorator îi ţinea indisolubil legaţi: *„Primejdia în care se află un bărbat care iubeşte total o femeie seamănă cu aceea a unui om care a atins un fir de înaltă tensiune şi care, dacă nu se zbate, dacă instinctul nu l-a ajutat să se smulgă în chiar clipa când a fost zgâlţâit, moare acolo fără scăpare”*, este concluzia eroului.

Experienţa primei încarcerări şi efectele ei

În casa lor, îşi fac apariţia trei securişti, care îl arestează preventiv pe Victor şi îl conduc în faţa unui colonel maghiar, acesta învinuindu-l că ar fi făcut parte din organizaţia extremistă a „Sumanelor negre” (un fel de Ku-Klux-Klan local), pe baza interpretării eronate a unor cuvinte dintr-o scrisoare trimisă inculpatului de un vechi prieten aflat la Paris (corespondenţa din străinătate era supravegheată şi citită de reprezentanţii fostei Securităţi comuniste). Acuzatul cere să fie anchetat de un ofiţer român, convins că-şi va proba imediat nevinovăţia.

Dar personajul este încă un naiv, nefamiliarizat cu metodele represive ale sistemului comunist; întrevederea cerută cu un ofiţer român de securitate nu-l ajută cu nimic; i se cere să recunoască fapte la care nici măcar nu s-a gândit vreodată; este aruncat într-o celulă fără pat, interogat periodic şi torturat psihic, apoi ameninţat cu privarea de libertate pe o durată nedeterminată. În închisoare, află cu stupoare că orice inculpat trebuie să fie sancţionat, iar însuşi faptul de a nu fi găsit vinovat de nimic are prevăzută o pedeapsă bine stabilită la numărul de şapte ani. **Cel acuzat trebuie să execute o condamnare, ca să i se inoculeze sentimentul vinovăţiei şi să trăiască restul vieţii ca un timorat** (după modelul cetăţeanului K. din celebrul roman *Procesul* al lui Franz Kafka). După trei luni de anchetă şi un proces trucat, Petrini este condamnat la trei ani de închisoare, unde va fi supus unui *„proces de reeducare”* şi va constata **absenţa limitelor degradării umane**. Transferat la muncă forţată, în ocnele de la Baia-Sprie, tânărul intelectual află legile aspre ale simplei supravieţuiri fizice, amintirile lui despre torţionari şi despre *„cosorul lui Moceanu”* fiind cutremurătoare.

Întors acasă după trei ani şi trei luni de captivitate aberantă, personajul îşi îmbrăţişează fetiţa trezită din somn, care îl întâmpină fără mirare sau teamă, de parcă nimic nu se întâmplase. Bărbatul îi este recunoscător Matildei, fiindcă educase copilul în ideea că are şi un tată plecat departe, dar care, într-o zi, se va întoarce lângă familia sa. Soţia îi povesteşte că prietenii — la cererea organelor de partid — îi studiaseră caietele, întocmind un raport favorabil; în caz contrar, detenţia lui ar fi fost prelungită. De fapt, pe durata îndelungatei sale absenţe, casa Matildei se aflase în primejdie de naţionalizare şi pragmatica eroină se împrietenise cu un înalt funcţionar comunist (Mircea), care o ajutase s-o păstreze şi, ulterior, chiar intervenise în privinţa scurtării pedepsei aplicate soţului ei. Primit în audienţă de Mircea, Petrini înţelege că nu va putea fi reîncadrat în învăţământ, dar i se promite, în schimb, un post de bibliotecar. Conform metodelor

comuniste, întreaga familie trebuia pedepsită, astfel că Matilda a fost judecată într-o şedinţă de partid, reuşind să ocolească excluderea iminentă şi pierderea slujbei numai pentru că şi-a asumat vinovăţia soţului şi a susţinut cu tărie că nu-i cunoştea activitatea subversivă.

După eliberare, Petrini observă curios reacţiile celor din jur: mama lui se simte fericită, mărturisindu-şi îngrijorarea care a măcinat-o, tatăl este furios de injustiţia comisă, Ion Micu îl ocoleşte cu prudenţă, iar Vaintrub simulează compătimirea pentru cele îndurate de fostul asistent universitar. În timpul unui scurt răgaz de acalmie familială, Victor rememorează scene îngrozitoare din carceră: felul în care securişti cinici organizaseră o falsă evadare a unor prizonieri, cu scopul de a le înăspri condiţiile şi aşa insuportabile ale detenţiei; un gardian ticălos şi complexat, care intuise valoarea intelectuală a prizonierului dat în paza lui, a încercat să-l omoare pe Victor, trimiţându-l în fiecare noapte desculţ şi dezbrăcat la carceră; obligat să piară ori să supravieţuiască, Petrini îl suprimă pe torţionar într-o galerie. Marin Preda explică astfel răspunsul dur al **eroului-prizonier nu numai la propriu, ci şi în sens figurat, într-o lume dezumanizată, redusă la instinctualitatea oarbă:** *„Scriitorul care aspiră spre o viziune totală a lumii se trezeşte, după o dramatică experienţă, în faţa unui obstacol de temut — abjecţia umană."*

Asumarea paternităţii, prilej de regenerare sufletească

La intervenţia potentatului Mircea, personajul devine bibliotecar pentru un timp. După trei luni, Matilda îi reproşează inactivitatea şi îl anunţă că Mircea primise o altă însărcinare pe linie de partid, nemaiputând să-l sprijine. Vătămanu, la rândul său, îl sfătuieşte să-şi caute o altă slujbă la „Braţele de muncă". Matilda îi cere să nu se lase învins, să lupte pentru menţinerea condiţiei sale de intelectual, dar ea — femeie perfect ancorată în realitatea politică — îi sugerează să scrie o lucrare bazată pe filosofia marxistă, spre indignarea bărbatului inapt de compromisuri.

Lui Petrini i se oferă, evident în bătaie de joc şi cu scop punitiv, un post în echipa de deratizare a oraşului, fiind trimis la munca de jos. Acesta acceptă şi devine şeful unor oameni simpli şi complexaţi de inferioritatea poziţiei lor sociale: Bacaloglu, Calistrat, Vintilă, Pantelimonescu şi un ţigan devin noii „colegi" ai fostului cadru universitar. Victor acceptă provocarea destinului, se apropie de Vintilă, fire mai comunicativă, participă la acţiunile de stârpire a şobolanilor, *„face cinste"* colaboratorilor într-o cârciumă, însă revine acasă mâhnit, conştient că intrase într-o lume decăzută, cu legi crude, inacceptabile. Matilda, care i-a dezaprobat de la început decizia, îi anunţă despărţirea, acceptată de Victor, pentru întâia oară, cu un sentiment de uşurare. Când echipa de la deratizare distruge o colonie de şobolani, lângă uzina de tractoare, Victor este văzut de colegii bătrânului său tată, care îl sună şi îi promite că-i va găsi un post mai onorabil, chiar în uzină. Orgolioasa Matilda îi mărturiseşte că, odată ce a simţit că iubirea pentru el se diminuează, a renunţat de bunăvoie la sentimentul de dragoste, considerând că este mai important pentru ea să rămână stăpână pe simţămintele şi pe deciziile sale. Victor şi Vintilă primesc însărcinarea de a vărui toţi copacii oraşului în alb, periplul lor fiind agrementat de povestirile hazlii ale muncitorului sanitar legate de viaţa sa de familie, dar şi marcat de întâlnirea lui Petrini cu Ion Micu, pe care cel dintâi îl ignoră voit. Se vor reîntâlni la braseria frecventată altădată de amândoi şi Victor asistă tăcut la discuţia dintre Micu şi soţia lui, observând cât de modificaţi sufleteşte şi cât de ipocriţi erau aceştia, la fel ca şi epoca duplicitară în care vieţuiau.

Alberto Savinio, *Buna-Vestire*

orice morală, se selecţionează rapid şi se uneşte cu alte brute împotriva oricăror veleităţi de libertate şi mândrie, omorând orice scânteiere a spiritului şi aruncând omul în perversiunea delaţiunii, a corupţiei şi a fanatismului."

Aşadar, **scriitorul înfierează practica denunţului,** a răului făcut cu bună ştiinţă semenului, **corupţia şi fanatismul**, considerându-le drept tarele morale ale omului pervertit, acestea putând prolifera şi într-o societate scuturată ca de friguri de seisme politice. Aceste trei plăgi morale dezonorante se susţin reciproc şi converg spre distrugerea echilibrului interior atât al individului, cât şi al unei întregi colectivităţi umane; astfel, satisfacţia blamabilă de a denunţa implică denigrarea şi compromiterea aproapelui; corupţia presupune acceptarea condiţiei de ins stipendiat pentru a comite răul sub forma nedreptăţii, chiar şi pentru omul de spirit care îşi vinde condeiul; isterizarea patimilor (religioase, politice etc.) conduce la anularea raţiunii şi permite invazia agresivităţii, de la cea verbală până la molestarea corporală şi la crimă. Tragică este împrejurarea când nu numai *„bruta lasă"* cade victimă, din convingere naivă, acestor stigmate grele, ci şi omul de spirit li se supune în mod conştient, fiind capabil să ajungă cu cinism delator ins vândut şi fanatizat.

„Așa-zisa magie a sistemelor nu se exercită fără o complicitate, de astă dată foarte lucidă, a fiecărui individ în parte, care începe de la un anumit punct, când omul a cedat și când el știe că putea să nu cedeze, punctul acela fiind în fond neînsemnat, și sfârșește cu executarea celor mai abjecte ordine."

Oamenii care au admis o dată compromisul și devin conștienți de această greșeală primară nu se condamnă pe sine, ci îi acuză și îi detestă pe ceilalți — cunoscuți sau necunoscuți —, ca și cum aceștia ar fi direct răspunzători de slăbiciunea ori de abjecția lor. Neputința de a-și asuma ori de a depăși eroarea inițială și-o exorcizează culpabilizându-i pe cei din jur și transformând speța umană într-o victimă cu statut perpetuu. Cei ce au greșit fundamental și nu mai întrezăresc nicio cale de salvare morală pentru ei sunt indivizii periculoși, care **fac apologia urii**. Ei nu-și pot recunoaște eșecul și transferă propria responsabilitate neîmplinită asupra semenilor, de parcă aceștia ar trebui să urmeze programatic un destin identic cu al lor. Conștiința vulnerabilă li se mai temperează numai dacă acuză o întreagă lume că ar fi la fel de culpabilă ca și ei. **Scenariul eșecului colectiv** li se

Georg Grosz, *Inginerul Heartfield*

Petrini află cu surprindere de la Tasia că Matilda plecase pentru o săptămână la București, lăsându-și bărbatul și fetița singuri. Acesta își dă seama cu obiectivitate că Silvia va suferi cel mai mult din cauza apropiatei despărțiri a părinților săi. **Fetița devine, pentru omul lovit din toate părțile, rațiunea lui unică de a fi**. Cele mai sensibile pagini din roman sunt dedicate de Marin Preda descrierii relației tandre și delicate dintre părinte și copilul său. Plimbând-o în parc, observând-o în timp ce se joacă, ascultându-i vorbele de copil nevinovat, tatăl este sfâșiat de suferința lucid anticipativă a faptului că Matilda o va îndepărta pe Silvia de el. Odată întoarsă acasă, femeia îl anunță cu nedisimulat cinism că a fost la Mircea, care îi devenise de mult timp amant, intenționând să se cunune oficial cu acesta după separarea legală de Victor. Scena violentă încheie o viață de cuplu dramatică: Matilda aruncă în el cu un prespapier greu, de cristal, iar bărbatul înfuriat o lovește cu atâta putere, încât femeia leșină, în timp ce Petrini, amintindu-și de poveștile lui Vintilă, o trezește aruncându-i peste față o găleată cu apă rece. Rămân față în față, ca doi dușmani de moarte, între care cuvintele par de prisos.

O răgușeală persistentă îl determină pe erou să consulte un specialist, la sfatul căruia se internează, fiind bănuit de un cancer al laringelui. Este vizitat de Matilda, care îi cere cheile casei și îl privește încă o dată cu ură irepresibilă. Află de la părinții lui că femeia divorțase de el, luase fetița și se mutase în București, dar sufletul nu-i mai primește loviturile ca altădată, deoarece **simte că s-a eliberat de iubirea amestecată cu ură, care l-a ținut prizonier atâta timp**. După patruzeci de zile și un tratament eficient, diagnosticul inițial a fost infirmat și starea pacientului se ameliorează. Primește la spital vizita soților Micu, prietenul său de odinioară relatându-i ce s-a întâmplat într-o ședință de la Uniunea Scriitorilor, oferindu-i lui Victor posibilitatea de a pătrunde în lumea slujitorilor condeiului, invadată de impostori și dominată de intrigi nesfârșite sau de interese meschine. Soții Micu urmau să se mute la București și Ion îl sfătuiește pe Victor să-și reia munca intelectuală, pentru a-l putea ajuta mai târziu să se reintegreze în învățământ. Tot în spital, el află despre sinuciderea lui Petrică Nicolau, fostul coleg și amic de odinioară.

După externare, convalescentul revine în casa părintească, acceptând, la rugămintea tatălui său, un post la uzina unde activa și bătrânul Petrini. Directorul i-a propus să devină, temporar, strungar, ca să-l promoveze apoi în calitate de bibliotecar. O dispută cu părintele său, care vede în Victor un om ratat, pierzându-și ambiția și demnitatea, îl va convinge pe acesta să se mute din uzină. Dorința îi este întărită și de insinuările unui activist, *„tovarășul Olaru"*, că tânărul Petrini complotează împotriva unei biete bibliotecare, la postul căreia ar fi râvnit. Câștigând mai mulți bani, el închiriază două camere unde se mută, dar constată înspăimântat că îi dispăruseră caietele cu însemnările filosofice, luate de fiica noii gazde, intrigată de cunoștințele profunde ale bărbatului crezut un simplu strungar. Într-o adunare la uzină, Victor descoperă, uimit, că bibliotecara protejată de Olaru este chiar Nineta Romulus. Reîntâlnirea lor se produce sub semnul tandreții reciproce, cei doi încercând să reînnoade legătura lor din adolescență. Când Olaru află de relația lor, speranțele tinerilor se spulberă, iar Victor este nevoit să demisioneze. Se va angaja contabil la întreprinderea „Oraca", va continua lucrul la opera sa filosofică, în care propune o nouă *„gnoză"* (sistem de cunoaștere) și va începe redactarea unui eseu pe o temă sumbră, născută din propriile experiențe eșuate, intitulat simptomatic *Era ticăloșilor*. Simțind nevoia unei destinderi fără pretenții, participă, la invitația lui Vintilă, la o petrecere organizată de foștii colaboratori de la salubrizarea orașului. Cu toții aveau meserii mai bune,

dar își păstraseră intactă ostilitatea față de un intelectual, ca și mentalitățile suburbane, petrecerea degenerând într-un conflict violent. Sătul de spectacolul imund oferit de o umanitate decăzută, Victor se întoarce acasă. Îl vizitează pe Ciceo, neclintitul prieten, cu care discută liber despre ideile sale filosofice înnoitoare și alături de familia căruia se simte revigorat sufletește.

În gândurile eroului, un loc privilegiat îl ocupă mica Silvia, despre care povestește neîncetat prietenilor săi, vizitând-o cât de des i se permite. Își reamintește și de ultima întrevedere cu Matilda, al cărei soț, deosebit de influent în ierarhia de partid (era prim-secretar), îi obține un post la Universitatea bucureșteană. Victor refuză cu demnitate și femeia, revanșardă, ca de obicei, și cu orgoliul ulcerat de resentimente, îl lovește în punctul sensibil, interzicându-i s-o revadă pe fetiță. Cu miloasa complicitate a menajerei fostei soții, tatăl reușește să-și întâlnească copilul adorat, când Silvia iese de la școală.

Mama lui Petrini fiind grav bolnavă, fiul își ia câteva zile de concediu, ca s-o poată îngriji. Pe patul de spital, presimțindu-și sfârșitul, ea își acuză soțul pentru toate suferințele provocate ei de-a lungul timpului, iar băiatului îi reproșează că s-a lăsat sedus de o femeie ca Matilda. Bătrâna muribundă nu se înduioșează nici măcar la vederea nepoatei sale, înstrăinându-se pe zi ce trece de familia ei, trecând, cu buze sever închise și suflet rece, în lumea de dincolo. De la o vecină, Sibila, cu care mama lui ar fi vrut să-l vadă căsătorit (fără să știe că femeia era deja măritată), află Victor amănunte despre ultimele clipe de viață ale acesteia. În mintea femeii, tatăl și fiul greșiseră la fel de mult, tocmai de aceea ea sancționându-le amândurora comportamentul; după câteva luni de la înmormântarea soției, tatăl lui Victor redevine un om echilibrat, continuându-și netulburat existența alături de femeia care îi suplinise mereu absența vieții conjugale, adevăr cunoscut de către doamna Petrini și pedepsit prin severitatea ostilă dovedită pe patul morții.

Regăsirea armoniei interioare printr-o nouă iubire

Liniștea existenței lui Victor este tulburată în ziua când găsește pe biroul de la serviciu o floare pusă de o mână necunoscută. Gestul delicat îi aparține unei tinere casierițe nou angajată, pe nume Suzy Culala, care îl felicită și de ziua lui de naștere, telefonându-i de la mare. Treptat, se vor cunoaște, Victor înțelegând că fata se interesase discret și îi cunoștea trecutul zbuciumat. Plimbându-se îndelung împreună, se opresc în fața unui imobil elegant și Suzy îl invită înăuntru, explicându-i că acesta aparținuse familiei sale, bogate cândva, dar pe care naționalizările succesive o sărăciseră. Deși simte că ar fi fost mai bine să plece, eroul cedează farmecului feminin al tinerei femei și transformă prietenia abia înfiripată într-o relație mai intimă. Suzy îi povestește scene din viața familiei și din copilăria ei, tatăl său făcând și el închisoare sub pretextul acuzației de șantaj exercitat după închiderea întreprinderii al cărei patron fusese. Fără probe revelatoare, domnul Culala executase o pedeapsă de trei ani, ca și Victor. Suzy a fost și ea interogată, dar a rezistat presiunii anchetatorilor, spre deosebite de alte fete, care, în situații identice, au sfârșit dramatic (una s-a sinucis, iar o alta a fost nevoită să părăsească orașul). Suzy a fost exmatriculată din facultate, a lucrat un timp pe un șantier, în speranța că va putea să-și continue studiile, însă condamnarea tatălui ei i-a spulberat orice iluzie și a determinat-o să se angajeze la „Oraca". Idila cu Suzy îl încântă pe Victor, care își închipuie că a găsit tot ceea ce Matilda nu-i oferise: o prietenie caldă, intimitatea gândurilor, nu numai cea trupească, dorința de a-i

Max Beckmann, *Quappi în roz*

pare că mai atenuează din gravitatea erorii lor strict individuale și asistăm, de fapt, la un **clasic proces de compensare psihologică prin transferul vinei unuia singur asupra tuturor**.

„Niciodată, poate, spiritul primar agresiv n-a avut o bază de idei mai solidă ca în această jumătate de secol. Numesc spirit primar agresiv, în accepția pe care o capătă pentru mine în contextul contemporan această noțiune, acea mentalitate sau acea stihie care apare în timpul unor intense frământări sociale și care tinde să conteste valorile spiritului."

Problema cea mai acută se pune atunci când omul instruit — **intelectualul** (cazul lui Ion Micu) — comite greșeala inadmisibilă de a se asocia *„spiritului primar"*, **încercând să dea o legitimitate de manifestare agresivității acestuia**. Se știe că posteritatea nu va judeca actele *„brutei"*, ce pot fi făcute inofensive sau chiar anihilate, dar va incrimina cu certitudine mintea lucidă pusă benevol în slujba insului cu instincte gregare, pe care îl servește sau chiar îl incită în mod iresponsabil. Dar Marin Preda, care respectă omul cultivat, moral și capabil de o înțelegere superioară a rostului său în lume, nu s-a gândit să asocieze cele două ipostaze

antitetice — mentalitatea primară și spiritul; el a fost convins că *„bruta lasă* [...] *se unește cu alte brute”*. Pentru scriitorul onest, chiar și numai alăturarea formală a *„brutei”* de intelectul adevărat, dublat de rectitudine morală, ar fi fost echivalentă cu o blasfemie.

„Orice despuiere de privilegii poate naște ură și împotrivire. Dar nu răspunzi declarând ura ca principiu universal. Dimpotrivă, ar trebui să afirmăm principiul universal al armoniei umane, stârpind astfel fanatismul troglodiților, care îl urăsc pe filosof stăpâniți de un instinct de patibulari.”

Nu numai *„spiritul primar”* este înveninat de resentimente, ci și o categorie aparte a intelectualității, ilustrată în romanele lui M. Preda. Când urăște, de fapt, omul de spirit? Atunci când toată cultura lui — fie și excepțională ca întindere și profunzime — se brodează pe un vid sufletesc, transformat cel mai adesea în cinism steril; când acesta i-a mascat cu abilitate absența coloanei vertebrale a personalității umane — caracterul și principiile morale; mai ales, când **individul inteligent, instruit și lucid a atins nivelul dramatic al conștiinței de sine că el va rămâne limitat în planul creației adevărate de valori spirituale,** fiindcă este un spirit steril, adică necreator. Atunci adoptă ca *„principiu universal”*

Georg Grosz, *Fără titlu*

cunoaște opinia despre lume și despre oameni oglindită în opera scrisă, echilibrul relației sufletești și un sentiment reciproc de încredere și de securitate trăit de orice ființă în preajma celei îndrăgite. Din păcate, spunându-i lui Victor că a fost logodită, dar că s-a despărțit de partenerul ei, Suzy rostește numai o jumătate de adevăr și nu partea cea mai gravă a vieții ei anterioare; de fapt, este căsătorită cu un bărbat alcoolic și agresiv, pe nume Pencea, de care se despărțise neoficial, acesta, animat de o gelozie feroce, continuând să-i urmărească orice mișcare.

Vizita lui Petrini în casa soților Culala este plăcută și reconfortantă până în clipa când privește, într-un album de familie, o fotografie a tinerei pe o plajă însorită, înconjurată de opt bărbați. Reflex de om obișnuit să fie trădat și, de aceea, suspicios, personajul se gândește dacă o cunoaște cu adevărat pe noua lui parteneră de viață și cât de sinceră este cu el. Aceasta este o fire veselă, captivantă, plină de feminitate, pare gingașă, fragilă chiar, **trezind în bărbat simțul ancestral al cavalerismului**. Experiențele trecute și eșecurile sentimentale dureroase îl făcuseră mai atent și îndoielile bărbatului, deși îndrăgostit, se adâncesc. Își pune problema în ce măsură dragostea însăși — cu farmecul ei indicibil și cu nevoia adâncă a devoțiunii față de cea iubită — nu-l împiedică să o cunoască așa cum este în realitate.

Eșecul sentimental și a doua captivitate

În ciuda tuturor eforturilor clarificatoare, ființa îndrăgită de el rămâne enigmatică. În preajma Anului Nou, cei doi hotărăsc să petreacă sărbătorile împreună. Suzy este însărcinată, dar îi ascunde lui Victor și acest fapt, mai ales că o întrerupere de sarcină se impunea, deoarece nașterea i-ar fi pus viața în pericol. Petrini o cere în căsătorie, însă ea îl refuză, speriată, fără să aibă curajul de a-i mărturisi pricina refuzului său; nu numai că acceptarea propunerii lui Victor ar fi adus-o în situația de bigamie (căsătorie falsă, produsă fără anularea celei anterioare), dar, dacă soțul ei devenise dependent de alcool în timpul mariajului lor, fiind considerat un bolnav incurabil (cum părea să fie cazul), atunci femeia nu avea dreptul la divorț. Numai Suzy cunoaște adevărul și **dorința ei disperată este, probabil, aceea de a găsi un om normal, care s-o înțeleagă și s-o iubească**. Nu are, totuși, curajul să-i spună lui Petrini care este adevărata ei situație socială și juridic-matrimonială, de teamă că omul iubit ar putea s-o părăsească. Tânăra găsește, în camera iubitului ei, manuscrisul și îl citește cu înfrigurare, consimțind la ideile și la scepticismul sumbru al viziunii lui ontologice.

În dimineața Anului Nou, Victor primește vizita inopinată a Matildei și a Silviei. Înțelegând că bărbatul nu era singur, Matilda, meschină, ca de obicei, refuză să-și lase fetița cu tatăl ei. Suzy pleacă și ea, iar protagonistul rămâne din nou singur, la începutul unui alt an. Victor se duce la Tasia să-și ia copilul, însă, pentru prima oară, Silvia se comportă cu reticență, în timp ce femeia îl acuză că nu are grijă suficientă de propria odraslă. Tot de la Tasia află că Matilda eșuase și în căsnicia cu Mircea, venind la fostul ei soț în speranța unei reîmpăcări, dar îl găsise angajat într-o nouă relație. Ignorându-le, de data aceasta, pe amândouă, eroul își aduce fetița acasă și Silvia face intenționat câteva pozne, ca să-i arate tatălui adorat că a fost supărată pe el și ca să-i capteze întreaga atenție. Când i-a dus-o mamei sale la sfârșitul vacanței, aceasta i-a spus că a divorțat de Mircea, fiindcă n-a putut niciodată s-o uite pe prima lui soție decedată, cu imaginea căreia bărbatul compara, în chip fatal, orice femeie venită în apropierea sa.

După o scurtă eclipsă, Suzy se întoarce la Victor, existența lor decurgând într-o deplină armonie. Personajul masculin se simte iarăși fericit și împlinit. Poate că, schimbând participiul pasiv cu cel activ al verbului care dă sens vieții omenești,

romanul lui Preda s-ar fi cuvenit să se intituleze *Cel mai* ***iubitor*** (s.ns.) *dintre pământeni...* **Încrederea absolută a eroului în mitul fericirii este uimitoare.**

La sfârşitul acelei ierni, Suzy îi propune iubitului ei să meargă la schi, dar nu singuri, cum ar fi dorit el, ci într-un grup de prieteni, format mai ales din medici. Instalaţi într-un hotel din Sinaia, sunt toţi veseli şi relaxaţi, cu excepţia lui Victor, care trăieşte impresia bizară că prietena lui mai fusese odată acolo, însoţită de un alt bărbat. Senzaţia că femeia fetişizează un moment sentimental anterior, petrecut în acelaşi decor, dar într-o altă companie masculină, îl preocupă până la obsesie şi pe Mavrodin, eroul romanului *Nuntă în cer* de Mircea Eliade, atunci când o însoţeşte pe Ileana în Italia, la Veneţia, unde ea mai călătorise alături de Barbu Hasnaş, primul ei soţ.

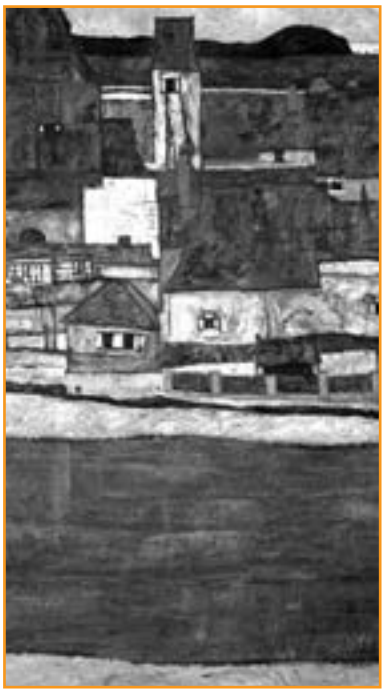
De ce îl aduce Suzy pe Victor la Sinaia? La schi, pe pârtie, sunt surprinşi de o furtună de zăpadă, sistemul telescaunului se defectează şi cuplul este nevoit să avanseze cu greu prin zăpada căzută abundent. La capătul pârtiei, sunt aşteptaţi de un individ masiv, care îi urmează de la distanţă până la teleferic. În cabină, Victor află cu stupoare că urmăritorul este soţul femeii de lângă el şi, după o scenă violentă, Petrini îl aruncă pe agresor în prăpastie. Pentru o fracţiune de secundă, eroul s-a regăsit, poate, în mina de la Baia-Sprie, faţă în faţă cu gardianul care a vrut să-l ucidă, obligându-l să se apere. În fine, femeia recunoaşte că era măritată şi că nu-şi revăzuse de mult bărbatul, un inginer dipsoman (alcoolic cu manifestări agresive), de care se înstrăinase total. Victor i se adresează mai târziu lui Ciceo, rugându-l să-l ajute, **îngrozit de perspectiva unei noi detenţii fără să fie vinovat.** Recunoaşte că ar fi vrut să ascundă crima săvârşită, însă Suzy îl convinge să se predea. Copleşit de gravitatea faptei şi de urmările ei, nu mai are puterea să continue relatarea, lăsându-l pe Ciceo să o facă în locul său.

Confesiunea scrisă — mărturie revelatoare pentru umanitate

Neputând să-şi refuze prietenul aflat într-o cumpănă a vieţii lui, deşi jurase să nu mai pledeze decât în favoarea unor oameni care n-au încălcat flagrant legile, Ciceo primeşte dificila însărcinare şi revede toate amănuntele cazului. Construind o strategie juridică în avantajul clientului său, o cheamă pe Suzy şi îi cere să aducă martori credibili, cu ajutorul cărora să probeze violenţa soţului ei, pentru a pleda — în instanţă — că omorul neintenţionat (deşi Victor era amantul femeii disputate de cei doi bărbaţi) fusese comis numai în legitimă apărare. Victor rămâne sceptic, convins că va fi condamnat fie pe viaţă, fie chiar la moarte. Pledoaria lui Ciceo este convingătoare, inculpatul fiind pedepsit numai cu şase ani de închisoare, iar Suzy — socotită complicea lui — cu unul.

Muncind pe durata detenţiei, Victor reuşeşte să reducă pedeapsa la doi ani. Analizând lucid cele întâmplate, el se întreabă dacă femeia a plănuit totul, folosindu-l ca unealtă pentru a scăpa de un soţ nedorit, sau dacă nu fusese sinceră nici măcar cu el, intenţionând să se reconcilieze cu acela care tocmai atunci a fost ucis. Suzy a înţeles că a greşit iremediabil, traumatizându-l pe Victor şi provocându-i o nouă pierdere a libertăţii. După ispăşirea pedepsei, amândoi se vor îmbrăţişa prelung, despărţindu-se în tăcere. Ea pleacă în Italia şi nu va reveni niciodată în ţară: *„Dispariţia iubirii e ca o oglindă întoarsă, nu se mai vede nimic, te uiţi zadarnic în ea. Gestul tău nu se mai reflectă, nu-i mai răspunde nimeni. Eşti singur..."*

În ciuda celor întâmplate, **protagonistul recunoaşte că numai iubirea îl poate susţine moral şi îl ajută să privească în viitor cu speranţă.** Întâlnirile frecvente cu mica lui Silvia îl reconfortează şi îl fac fericit, zâmbetul drag al copilului pansându-i



Egon Schiele, *Case pe râu: oraşul vechi*

ura, căci este la fel de stearpă şi distructivă ca şi el. Din păcate, este frecvent tipul acesta de intelectual, *causeur* strălucit (este mai ales un spirit oral), mandatar al unui solid depozit de cunoştinţe şi idei, chiar producător de cărţi în care numai vehiculează faptele de cultură, **dar nu creează niciodată cultură**, trăind — de multe ori — în umbra unui mare spirit de pe urma căruia profită în plan intelectual şi artistic (aşa cum poetul obscur, Petrică Nicolau, îl pastişează pe marele Arghezi). De aceea, el încearcă sentimentul bine camuflat al unei teribile nedreptăţi ce i s-a făcut şi nu iartă niciun om de real talent, care îi întunecă steaua ambiţiei reci.

„Anomalia (anormalul) nu e o fatalitate şi n-are durată, condiţia s-o facem să dispară e să n-o acceptăm şi, mai ales, să nu cedăm tentaţiei de a o justifica prin recurgerea la principii înalte."

Justificarea perfidă, cu o retorică subtilă, bazată pe *„principiile înalte"*, este **maniera predilectă de manifestare a intelectualului necreator.** Când se justifică

pe sine este una, însă, când vrea să legitimeze anormalitatea socială, chiar haosul, este foarte grav. Apologia anarhiei, a dictaturii, a sistemelor politice represive, ca și aceea a schimbărilor de dragul de a opera modificări cu orice preț sunt caracteristice fie spiritelor mediocre (avide de afirmare socială), fie acelora neîmplinite (din pricina frustrărilor acumulate), fie celor care ajung obsedate de producerea noutății. Pentru a-și oferi stenica iluzie că, în sfârșit, fac ceva creator, se joacă periculos cu tensiunile sociale și cu evoluția normală a societății. Numai că Istoria nu poate fi programată și nici nu se lasă provocată în mod artificial.

Amedeo Modigliani,
Lunja Chzechowska

Bibliografie

- Daniel Cristea-Enache, ***Concert de deschidere***, Editura Fundației Culturale Române, București, 2001.
- Nicolae Manolescu, ***Arca lui Noe...***, vol. I, Editura Minerva, București, 1980.
- Eugen Simion, ***Scriitori români de azi***, vol. I, Editura Cartea Românească, București, 1978.

rănile sufletești vechi și noi. Se întoarce în casa părintească, se reconciliază cu tatăl său, primește un post de profesor la o catedră de limba franceză. Viața eroului reintră, încet, pe făgașul ei normal. Rămâne manuscrisul — dovadă a unei existențe tragice — și convingerea lui Victor Petrini că trebuie publicat, pentru ca semenii lui să învețe din experiențele, greșelile și din eșecurile sale, că, dincolo de toate acestea, rămâne un adevăr frumos și indubitabil: ***„…Dacă dragoste nu e, nimic nu e!…"***

Exerciții de reflecție și compoziții

1. După ce și-a încheiat depoziția scrisă, eroul a vrut s-o arunce în foc, dar s-a răzgândit, apreciind că ea poate constitui documentul moral al unei conștiințe către ceilalți; evaluați, într-o dezbatere, semnificațiile întregii cărți din perspectiva justificării finale a gestului lui Victor Petrini.
2. Pentru că trăim într-o lume a escaladării fără precedent a violenței, dedicați un moment de reflecție și analizați implicațiile acestei racile sociale și morale, ținând cont și de următoarea constatare a scriitorului: *„Nimeni nu scapă de violența altora, după cum nimeni nu scapă ocazia, cel puțin până la vârsta în care devenim morali, de a fi violent cu alții. După această vârstă, violența e o slăbiciune."* Confruntați-vă opiniile!
3. Caracterizați-o pe Matilda, una dintre cele mai complexe eroine din romanul românesc și puneți în evidență structura contradictorie a personalității sale într-o compunere-paralelă cu: frumusețea și senzualitatea Donnei Alba (din romanul omonim al lui Gib I. Mihăescu), cochetăria rafinată a Daniei (din opera *Jocurile Daniei* de Anton Holban), caracterul demonic al personajelor feminine din creația fantastică a lui Mircea Eliade (de pildă, din ampla nuvelă *Domnișoara Christina*) etc.
4. Pornind de la eseul ce vrea să redea omului *„integritatea conștiinței în fața universului"*, în care filosoful fundamentează o altă *„gnoză"*, bazată pe ideea că *„omul este liber în sine și pentru sine și singur acest concept este izvorul dreptului și al creației spirituale"*, alcătuiți un referat despre coordonatele gândirii speculative a lui Victor Petrini.
5. Concepeți un studiu de caz despre raporturile complexe ale omului cu istoria (ca formă generală a devenirii societății omenești) și cu forma ei particulară de manifestare: politicul și ipostazele sale în lumea actuală, așa cum se desprind din opera lui Marin Preda, în ansamblul ei.
6. Omul are nevoie, cel puțin cât timp se formează, de modele la care să se raporteze toată viața. Pentru Marin Preda, exemplu i-a fost permanent tatăl său. Configurați, într-o compoziție liberă, modelul ales de voi și raportați-l la principiile învățate de scriitor de la cel care i-a modelat personalitatea: „[…] *idealuri care erau ale tatălui meu: omul să rămână om, adică să n-o ia razna împotriva altora, să stea la plugul lui, dacă era plugar, la cinstea lui de om, dacă era om de omenie, adică iubitor de alți oameni, la cartea lui, dacă era cărturar, la nevasta și copiii lui, dacă îi avea, la casa lui, dacă nu voia să se facă de râs prin hoție, trădare, beție, lene și minciună; adică să rămână om prin tot ceea ce câștigasem ca să nu ne pierdem, urmând legile naturii: cine se ridică împotriva altuia se ridică împotriva lui însuși, fiindcă oamenii au descoperit de mult legea armoniei în tot ceea ce există, din care și-au făcut legi morale…"*

Structuri literare recurente

Teme fundamentale

Viaţa unei familii ţărăneşti, „imago mundi" (centru, imagine a lumii) rurale în devenirea ei social-morală, rămâne tema fundamentală a prozei autorului şi a „ciclului moromeţian" care formează o tetralogie epică (*Morometii*, I, 1955, *Morometii*, II, 1967, *Marele singuratic*, 1972, *Viaţa ca o pradă*, 1977). Existenţa lui Ilie Moromete, erou al cărui model l-a constituit Tudor Călăraşu, tatăl prozatorului, şi a familiei sale este concepută drept una **exponenţială pentru soarta dramatică a clasei ţărăneşti** în condiţiile istorice tensionate din preajma izbucnirii războiului (cu trei ani înainte), după încheierea celei de-a doua conflagraţii mondiale şi reîmpărţirea zonelor de influenţă atribuite noilor puteri ale lumii, după distrugerea proprietăţii agricole în urma colectivizării impuse brutal de stalinism. Provenit dintr-o familie săracă de ţărani din satul Siliştea-Gumeşti şi apreciind că *„un scriitor nu poate cunoaşte decât o singură viaţă, un singur destin, destinul unei clase sau al unei categorii sociale mai restrânse"*, M. Preda va rămâne credincios condiţiei sale de reprezentant al universului social rural căruia îi aparţinea prin naştere, valorile morale primite prin educaţie şi prin datoria asumată de a-i reliefa, în creaţia sa, soarta tragică de civilizaţie străveche distrusă de comunism. Critica avizată i-a asociat lui M. Preda opera cu **formula prozei obiective şi analitice,** aşadar, aparţinând *„realismului psihologic"* (E. Simion, *Scriitori români de azi*, I), atât pentru capacitatea sa narativă de a-i integra pe eroi în mediul lor specific de viaţă, cât şi pentru faptul că le-a relevat problematica morală în situaţii dilematice sau chiar tragice, ameninţătoare pentru ei. Spre deosebire de ţăranii lui Slavici sau ai lui Rebreanu, naturi elementare, obsedate de preocupări în sfera materială (deţinerea pământului, acumularea treptată a unor averi importante), ţăranii lui M. Preda au o viaţă psihologică intensă, se întrunesc în poiana fierăriei lui Iocan şi comentează politică, sunt abonaţi la ziare, ascultă lectura discursurilor parlamentare în interpretarea ironică a lui Ilie Moromete, au disponibilitate reflexivă, simt presiunea istoriei asupra lumii lor şi caută răspunsuri adecvate la problemele care frământă întreaga civilizaţie în pragul celui de-al Doilea Război Mondial. Dacă Ion era obsedat de *„glasul pământului"* şi acţionează în consecinţă, pentru Moromete, stăpânirea loturilor înseamnă asigurarea unui trai decent numeroasei lui familii, echivalând cu păstrarea independenţei materiale şi a libertăţii de spirit. Eroul principal al acestei „saga" moromeţiene este un învins în planul existenţei cotidiene şi al devenirii istorice, dar rămâne **un învingător** care are tăria să nu abandoneze

Motive adiacente

Motivul paternităţii (al relaţiilor intrafamiliale) i-a preocupat, deopotrivă, pe G. Călinescu (în *Enigma Otiliei* şi în *Bietul Ioanide*) şi pe Marin Preda (în majoritatea operelor sale). Dacă moş Costache, spirit avar şi indecis, n-a putut fi un ocrotitor pentru tinerii orfani, Felix şi Otilia, dacă arhitectul Ioanide, abstras din realitate şi preocupat de construcţiile sale, ignoră influenţa fenomenului legionar asupra copiilor săi, Tudorel şi Pica, antrenaţi în acţiuni periculoase şi executaţi, Ilie Moromete exercită o autoritate de veritabil *pater familias* asupra celor din preajma sa. Tatăl îşi iubeşte copiii, chiar dacă este prea rezervat în manifestarea afecţiunii lui sincere, şi face eforturi disperate să supravieţuiască cu toţii, achitând dările către stat şi asigurând traiul zilnic, fără să ştirbească din terenul deţinut. După modelul tradiţiilor rurale, intervine cu o autoritate bărbătească excesivă: răzvrătirile celor mari le pedepseşte cu parul, dorinţa de a învăţa carte a mezinului o ignoră mult timp, susţinându-l apoi financiar cât va putea, dar nu-şi respectă promisiunea de a pune casa pe numele Catrinei, deşi vânduse un pogon din lotul ei, ca să achite datoriile stringente. Fetele (Ilinca şi Tita), ajunse la vârsta măritişului, solicită zestrea indispensabilă încheierii unor căsătorii decente în mediul rural. Fiii majori nu-şi înţeleg tatăl, care este mândru de condiţia lui de ţăran liber, urăsc măsurile coercitive ale pedagogiei paterne şi îi contestă capacitatea de a menţine integritatea familiei şi a pământului, pentru că nu ştie să facă bani. Îl vor trăda, refuzând să se întoarcă acasă şi intrând în anonimatul specific celor care au migrat de la sat către periferia marilor oraşe, fără să se adapteze integral mediului citadin. Trădarea celor trei flăcăi din prima căsătorie, înstrăinarea treptată a celor din a doua căsnicie, plecarea Catrinei la fiica ei cea mare, disputele cu Niculae îl determină pe bătrânul ţăran să înţeleagă că omul nu poate vieţui detaşat de sensul evoluţiei societăţii, care tocmai se pregătea, după război, să elimine de pe scena istoriei civilizaţia patriarhală.

Tema paternităţii ocupă un loc semnificativ şi în romanul *Cel mai iubit dintre pământeni*, Victor Petrini având o relaţie tensionată cu tatăl său, dar şi una tandru-ocrotitoare faţă de mica lui Silvia, la care nu renunţă, în ciuda eşecului dureros al căsniciei cu mama fetiţei sale, enigmatica Matilda.

Mitul spiritului care renaşte şi al fericirii prin iubire găseşte ilustrări originale în opera lui Marin Preda. Scriitorul este sigur de faptul că omul rezistă în confruntarea cu vicisitudinile istoriei, cu dramele existenţiale şi cu propriile greşeli dacă nu-şi abandonează crezul vieţii, convingerile morale şi,

tradiţiile şi nici valorile morale ale satului patriarhal românesc, în respectul cărora a fost crescut. Recunoaşte că a greşit, dar nu-şi abandonează principiile de om liber, integrat unei comunităţi cu legi străvechi şi sfinte. Pentru Ilie Moromete, numai **omul, fruct al conştiinţei morale,** are, în conformitate cu mărturisirea scriitorului care l-a impus drept personaj memorabil, *„şansa de a supravieţui, de a nu coborî dincolo de limitele răutăţii, adică în infernul moral unde se află abjecţia"*.

Mecanismul constrângător al istoriei şi iluzia libertăţii umane formează supratema prozei scrise de autorul contemporan, în care Ilie Moromete din ciclul epic dedicat existenţei sale şi fiul lui, Niculae (*Marele singuratic,* 1972), doctorul Munteanu din *Risipitorii* (1962), Călin Surupăceanu din *Intrusul* (1968), Paul Ştefan din *Delirul* (1975), alături de Victor Petrini din ultimul roman, *Cel mai iubit dintre pământeni* (1980), vor să-şi înţeleagă rostul pe lume într-o istorie absurdă, care îi traumatizează şi sfârşeşte prin a-i copleşi. Aceste personaje masculine, nepregătite moralmente pentru eşec şi lipsite de vocaţia tragicului, divulgă — prin experienţele dramatice suferite — transformarea omului în victimă sigură a unor mecanisme istorice străine de condiţia lui intrinsecă. De la ţăranul inteligent, dintr-un sat pierdut în Câmpia Dunării, la filosoful înzestrat cu apetenţă speculativă, dintr-un mare oraş al ţării, toţi caută, într-o manieră adecvată universului în care trăiesc, să dea explicaţii potrivite seismelor istorice (urmărilor grave ale celui de-al Doilea Război Mondial), fanatismului şi *„spiritului primar agresiv"* (sintagma denigratoare îi aparţine scriitorului însuşi) — care au provocat legionarismul şi *„delirul"* actelor criminale în lanţ —, schimbărilor de sisteme politice (instalarea comunismului după război şi degenerarea lui în totalitarism), pe fundalul cărora îşi proiectează propriile eşecuri. Scriitorul, solid ancorat în realitatea vremii sale, a pus evenimentele şi personajele care participă la ele sub semnul duratei ireversibile şi al istoriei necruţătoare, care antrenează în conflicte fără ieşire destinul uman şi declanşează *„blestematele chestiuni insolubile"* pentru conştiinţa individuală. Dar M. Preda nu s-a mulţumit doar cu radiografierea unei secvenţe temporale dintr-o jumătate de secol de putere comunistă (aşa cum au fost dedicate numeroase cărţi în proză „obsedantului deceniu", consecutiv războiului mondial), ci a pus în discuţie **ansamblul sistemului politic** ca atare, cu formele lui aberante de manifestare (utopia ideologică, delaţiunea, corupţia, dedublarea psihică a indivizilor care gândeau într-un fel şi procedau altfel, pervertirea morală, delirul de putere, crimele politice împotriva celor ce blamau sistemul iluzoriu în concepţie şi impus în mod discreţionar), **ridicând cazul particular la semnificaţiile întregului eşafodaj social eşuat**.

Destinul tragic al intelectualului într-un regim totalitar şi represiv este o temă direct legată de implicaţiile celorlalte mai ales, **calitatea de a rămâne om** în toate împrejurările. Ilie Moromete, învins pe plan social şi familial, poate să-i spună doctorului său o propoziţie plină de o fermă demnitate: *„– Domnule, eu totdeauna am dus o viaţă independentă!"* Călin Surupăceanu (din romanul *Intrusul*) este un om puternic, inteligent şi energic, care săvârşeşte un gest curajos, salvând un muncitor aflat în primejdia de a arde de viu, cu preţul propriei mutilări fizice. Desfigurat pe viaţă, devine *„un intrus"* în familia sa, la locul de muncă, în oraşul a cărui piatră de temelie el o aşezase. La îndemnul sfătuitorului din tinereţe, inginerul Dan, are forţa să părăsească totul — după ce el însuşi fusese abandonat de familie, colegi şi de prieteni —, plecând într-un alt loc, unde o va lua de la capăt. Şi Victor Petrini, trecut prin două grave eşecuri sentimentale (cu Matilda şi cu Suzy Culala), şi prin injustiţia unei duble captivităţi, recâştigă încrederea în rostul său pe lume prin: asumarea paternităţii, transformate în prilej de regenerare sufletească; redescoperirea prieteniei în momentul când se apropie de Ştefan Pop, supranumit Ciceo, devenit avocatul şi susţinătorul său moral; confesiunea scrisă cu dublul scop de a se înţelege pe el însuşi şi de a constitui o mărturie revelatoare pentru umanitate.

Tema iubirii, prezentă încă din *Morometii* (prin cuplul nonconformist, Polina Bălosu — fata bogată şi Birică — flăcăul sărac), reluată în *Risipitorii, Intrusul, Marele singuratic, Viaţa ca o pradă*, devine istoria a patru experienţe sentimentale din existenţa zbuciumată a *„celui mai iubit dintre pământeni"* în relaţiile succesive cu Nineta Romulus, Căprioara, Matilda Nicolau şi cu Suzy Culala, ultimele fiind şi cele decisive. M. Preda demonstrează faptul că dragostea revelează individului însăşi calitatea lui primordială, dăruirea către sufletul-pereche, dar poate fi şi o poartă deschisă spre infernul omenesc.

Un spirit contemplativ şi „sucit" (paradoxal, în accepţia scriitorului) **în lumea rurală** este întruchipat, în mod strălucit de Ilie Moromete, alături de prietenul său, Cocoşilă şi de adversarul pe nume Ţugurlan. Prin intermediul lor, Preda a vrut să combată prejudecata conform căreia în spaţiul rural vieţuiesc numai indivizi simpli, preocupaţi de valorile achizitive, evidenţiind tipuri umane care trăiesc şi în dimensiunea spiritului. Ilie Moromete este înzestrat cu o inteligenţă vie, capabilă de raţionamente subtile, priveşte de pe *„stănoaga podiştei"* la spectacolul lumii, stă cu plăcere la taifas, îşi pune în încurcătură adversarii prin replici surprinzătoare, are un spirit ironic şi plin de umor caustic, stăpâneşte impecabil tehnica disimulării, fără ca nimeni să-i ghicească adevăratele intenţii şi sensul aluziilor strecurate cu dibăcie în mesaj. Dar atât plăcerea fabulaţiei, cât şi neliniştea existenţiată cu privire la ziua de mâine îl determină pe erou să-şi creeze iluzii cu finalitate tragică.

Obiceiuri şi tradiţii rurale conservate — dovezi ale păstrării arhetipurilor unei civilizaţii străvechi. În ambele volume

două, analizate anterior. În romanul *Cel mai iubit dintre pământeni* (1980), deşi sfera politicului nu constituie tema principală, ci numai una adiacentă, perspectiva sintetică asupra epocii stalinist-comuniste, acuitatea observaţiilor pertinente, aparţinând unui filosof de formaţie (Victor Petrini este asistent la Catedra de filosofie a Universităţii din Cluj, obişnuit să judece fenomenele social-politice în funcţionarea lor şi să le ordoneze într-un sistem de cauzalităţi şi de consecinţe, împreună cu adâncimea reflecţiilor despre om şi relaţia sa cu istoria devin atributele unei cărţi de excepţie, mărturie artistică a unei conştiinţe de veritabil scriitor naţional. Tânărul intelectual scrie o lucrare (care îi va fi sustrasă de organele Securităţii în timp ce era arestat) capabilă să-i redea omului *„integritatea conştiinţei în faţa universului"* şi să fundamenteze o altă „gnoză", bazată pe ideea libertăţii umane de a judeca şi de a se exprima. Gândirea lui speculativă îl face să trăiască experienţa primei încarcerări (interogat periodic şi torturat psihic), condamnat la trei ani de închisoare, transferat apoi la muncă forţată (în ocnele de la Baia-Sprie), eliberat şi trimis pentru reeducare la munca de jos (în echipa de deratizare a oraşului), părăsit de soţie (Matilda) şi de prieteni (Ion Micu), dar refuzând să admită forma cea mai gravă de compromis, acela cu ideile în care crede şi pentru care a suferit.

Cele două conflagraţii mondiale, utopia comunistă, stalinismul şi colectivizarea forţată (care a distrus clasa ţărănească de tip patriarhal), migrarea masivă a forţei de muncă de la sat la oraş, fără deplina integrare social-profesională a ţăranilor dezrădăcinaţi în mediul citadin (pe care i-a exilat la periferii, îngroşând rândurile mahalagiilor neasimilaţi), despotismul manifestat în timpul lui Gh. Gheorghiu-Dej şi al lui N. Ceauşescu (procesele calomnioase, prigoana împotriva aşa-zisei burghezo-moşierimi şi împotriva intelectualilor, deportările masive, asasinatele politice şi detenţia injustă a celor care îndrăzneau să gândească liber, persecutarea disidenţilor, presiunea exercitată prin cenzură asupra scriitorilor care nu respectau linia trasată de „realismul socialist" etc.) sunt tot atâtea evenimente grave ale secolului al XX-lea, când **relaţia tensionată a individului cu istoria s-a deteriorat** până la conflicte deschise pentru supravieţuirea fizică şi, mai ales, pentru cea de ordin moral.

Ion Andreescu, *Casă la drum* (fragment)

ale *Moromeţilor*, Preda realizează pagini memorabile despre viaţa satului românesc din Câmpia Dunării, în viziune monografică. Pe urmele lui Slavici şi ale lui Rebreanu (chiar dacă predecesorii lui au înfăţişat ambianţa tipică satului ardelenesc), scriitorul muntean surprinde existenţa rurală în ciclicitatea muncilor agricole ordonate de rotaţia universală a anotimpurilor. Activităţile specifice lumii ţărăneşti sunt prezentate în succesiunea etapelor consacrate, cu accent pe detaliile veridice, dar şi prin notaţia duioasă a înfrăţirii omului cu natura; de remarcat că, dintre cele trei mari secvenţe epice ale primului volum, cea dintâi înfăţişează în amănunt întoarcerea Moromeţilor de la câmp şi de la truda zilnică, iar cea de-a doua prezintă panoramic satul Siliştea-Gumeşti adunat la seceriş, în momentul sacru al strângerii recoltei. În acelaşi timp, romancierul realist descrie obiceiuri şi tradiţii populare care, deşi au caracteristici proprii Munteniei, în raport cu Ardealul, dezvăluie o **atitudine comună omului arhaic de pretutindeni** faţă de: ceremonialul de nuntă, priveghi, înmormântare, parastas (datinile morţii), formele vechi, ritualice, asociate muncilor câmpeneşti, obiceiurile de Rusalii, căluşarii etc.

Sentimentul prieteniei şi al întrajutorării umane este cel care asigură profunzime relaţiilor dintre semeni în momente dificile, însă dă şi savoare vieţii pe care individul, natură sociabilă, nu este făcut să o trăiască de unul singur. Într-o întrunire memorabilă din poiana lui Iocan, Moromete şi Cocoşilă, ca doi actori pe o scenă ad-hoc, comentează, într-o succesiune de replici pline de umor rafinat, articolul *„Marele congres agricol"*, ironizând fără complexe afirmaţiile *„primului agricultor"* al ţării, care este regele însuşi. În romanul *Intrusul*, un tânăr ucenic vopsitor pleacă pe un şantier, prilej de a-l cunoaşte pe inginerul Dan, care îl îndeamnă să se califice, să se implice în truda deloc uşoară a ridicării unui nou oraş şi să se stabilească acolo. Acelaşi om, care i-a marcat o dată destinul, îl sfătuieşte pe Călin Surupăceanu, după accidentul care l-a desfigurat, să nu se lase pradă disperării şi să plece în altă parte, fiindcă viaţa poate fi luată de la capăt. În *Marele singuratic*, Niculae îşi recunoaşte greşeala politică, trăieşte în umbra istoriei, retras la o fermă unde regăseşte vechile forme de existenţă în mijlocul naturii şi se reconciliază cu tatăl său, care rămâne **modelul arhetipal al lumii ţărăneşti**. Decepţionat că şi-a pierdut vechii prieteni (pe Petrică Nicolau şi pe Ion Micu), Victor Petrini *(Cel mai iubit dintre pământeni)* are şansa să-l cunoască pe fostul judecător Ştefan Pop, devenit apărătorul său, pe care îl numeşte Ciceo pentru deosebitele lui cunoştinţe juridice, harul oratoric şi pentru că are cultul dreptăţii şi al prieteniei. În procesul lui Petrini, reuşeşte o pledoarie atât de convingătoare, încât completul de judecată îl condamnă pe Victor numai la şase ani de închisoare, avocatul salvându-i astfel viaţa.

Sintaxa — recapitularea și sistematizarea achizițiilor

Definiție. Sintaxa ca disciplină lingvistică este acea ramură a gramaticii al cărei obiect de studiu îl formează **regulile de combinare a cuvintelor** (unități minimale) în vederea obținerii propozițiilor și a frazelor (unități maximale).

Caracteristici. Există mai multe tipuri de sintaxe, identificate și definite de Gabriela Pană-Dindelegan (în *Dicționar de științe ale limbii*, 2001): **1) sintaxa structurală** (categorială) — din perspectiva distribuției elementelor și a relațiilor sintagmatice dintre ele; **2) sintaxa funcțională** — din punctul de vedere al funcțiilor pe care componentele le îndeplinesc în cadrul combinațiilor, după tipul funcției analizate diferențiat: a) ca *funcție sintactică* (**sintaxa părților de propoziție**); b) ca *funcție actanțial-semantică* (**sintaxa actanțială**); c) ca *funcție pragmatică* (**sintaxa discursivă**); d) la nivelul *frazei* (**sintaxa frastică**); e) la nivelul *construcției textului* (**sintaxa transfrastică**). Sintaxei *descriptive* i se adaugă una *corectivă*, care introduce ideea de normă sintactică și de abatere de la normă, ambele variante fiind prevăzute în regulile **sintaxei normative**.

În gimnaziu, elevii au studiat sintaxa părților de propoziție și sintaxa frazei, corelând elementele de analiză propozițională și frastică descriptivă cu perspectiva normativă.

Morfosintaxa propoziției și sintaxa frazei

Clasificări și exemple

● **Conjuncțiile** sunt elemente morfologice de realizare a *raporturilor sintactice* atât la nivelul propoziției, cât și la nivelul frazei. Acestea exprimă două tipuri de raporturi sintactice (de *coordonare*, de *subordonare*), în funcție de care se și clasifică în: **1) coordonatoare:** a) *copulative* (*și, nici*); b) *adversative* (*dar, însă, ci, iar*); c) *disjunctive* (*sau, ori, fie*); d) *concluzive* (*deci, așadar*). Tot un rol coordonator îndeplinește grafic și **virgula**, realizând raportul de *parataxă* (alăturarea unor părți de propoziție sau propoziții de același fel); **2) subordonatoare:** a) *propriu-zise* (*să, ca… să, că, dacă, fiindcă, deoarece, căci, deși*); b) provenite din *prepoziții* (*de, până*); c) *locuțiuni conjuncționale subordonatoare* (*după cum, față de cât, îndată ce, pentru ca… să, ca să nu cumva să, din cauză că, pentru că, cu toate că, în afară că, pe lângă că, chiar de, măcar dacă, de parcă* etc.); acestora li se adaugă, cu rol de elemente relaționale în frază: d) *pronume relative* sau *nehotărâte*, singure ori însoțite de prepoziții sau locuțiuni prepoziționale (*care, cine, ce, cât, oricare, oricine, orice, oricât; de care, la cine, pentru ce, cu cât* etc.); e) *adverbe relative* și *compușii* lor *nehotărâți* (*unde, când, cum, cât* adverbial, *oriunde, orișiunde, oricând, oricum, orișicum* etc.).

Clasificarea propozițiilor se face după patru criterii: **1)** *scopul comunicării* — a) **enunțiative** (*propriu-zise, optative și imperative*); b) **interogative** (*directe, indirecte, retorice* — au valoare stilistică); **2)** *calitatea comunicării* — a) **afirmative**; b) **negative**; **3)** *structura comunicării* — a) **simple** (alcătuite fie dintr-un predicat, fie dintr-un subiect și un predicat, reprezentând *părțile principale de propoziție*); b) **dezvoltate** (formate, deopotrivă, din *părți principale* și *secundare de propoziție*); **4)** *caracterul independent sau dependent al conținutului semantic* exprimat de o propoziție: a) **principale** (au înțeles de sine stătător; propoziția principală *incidentă* apare în dialog și identifică persoana care vorbește, fiind așezată între virgule sau între linii de pauză); b) **secundare** (*subordonate*) sunt propozițiile al căror înțeles depinde de cel al unei *regente*, fiind introduse numai prin conjuncții sau prin locuțiuni conjuncționale *subordonatoare*.

● Subiectul și propoziția subordonată subiectivă

Subiectul poate fi: a) **simplu**; b) **multiplu**; c) **reluat** (printr-un substantiv sau printr-un pronume); d) **exprimat** (prin substantiv, locuțiune substantivală, orice clasă morfologică de la adjectiv la interjecție substantivată prin articulare, pronume, numeral, verb la mod nepersonal); e) **inclus** (în persoana I sau a II-a a verbului); f) **subînțeles** (la persoana a III-a a verbului); g) **gramatical** (cel mai frecvent, cazul nominativ; mai rar în genitiv, dativ, acuzativ + prepoziție); h) **extins** (reprezentând fie *o structură nominală* cu verb copulativ conjugat la un mod nepersonal: „*A fi patriot nu e un merit, e o datorie*", N. Iorga, fie *o structură relativ-infinitivală* după verbul *a avea*: „*Acu n-are cine mă-mbrăca, n-are cine mă-ngriji…*", M. Sadoveanu); i) **nedeterminat** (pentru verbele cu subiect imposibil de precizat).

Propoziția subordonată subiectivă determină predicatul regentei (care nu are propriul subiect), îndeplinind funcția sintactică de subiect al acestuia. **Elemente de relație introductive:** *să, că, dacă, unde, când, cum* etc. **Clasificare:** a) **antepusă** („*Cine poate*[1]/*oase roade*[2]/", proverb; b) **postpusă** (*Trebuie*[1]/ *să ne pregătim temeinic*[2]/; *Îmi place*[1]/*să citesc*[2]/).

● Predicatul și propoziția subordonată predicativă

Predicatul poate fi: a) **verbal** (exprimat prin verb predicativ conjugat activ, reflexiv sau pasiv; locuțiune sau expresie verbală predicativă; adverb sau locuțiune adverbială predicativă;

interjecție predicativă; verb predicativ *subînțeles* formând o *elipsă verbală*: *„De din vale de Rovine/Grăim, Doamnă, către tine,/ Nu* [grăim] *din gură, / ci* [grăim] *din carte,/ Că ne ești așa departe”*, M. Eminescu); b) **nominal** (format din *verb copulativ* și dintr-un *nume predicativ* simplu/multiplu, de identificare/de calificare). Verbe active totdeauna copulative (*a deveni, a redeveni*) și frecvent copulative (*a fi, a ajunge, a ieși, a însemna, a părea, a rămâne*) se adaugă celor reflexiv-copulative (*a se face, a se naște, a se numi*).

Propoziția subordonată predicativă determină un verb copulativ din regentă, care formează un *predicat nominal insuficient* (PNI), îndeplinind funcția sintactică de *nume predicativ* al acestuia. **Elemente de relație introductive:** *să, că, dacă, unde, când, cum, ca și cum* etc. **Exemple:** *Întrebarea este* (PNI)[1]/*unde ne vom duce*[2]/; *Fața ei, de emoție, s-a făcut* (PNI)[1]/ *cum e ceara*[2]/. **O structură sintactică fixă** este formată dintr-o propoziție subiectivă + PNI + propoziție predicativă: *Ceea ce nu recunoaște*[1]*/este* (PNI)[2]/ *că a greșit*[3]/.

● **Atributul și propoziția subordonată atributivă**

Atributul poate fi: a) **substantival** (apozițional, genitival, adnominal — în dativ, pe lângă un substantiv regent articulat/nearticulat; prepozițional); b) **adjectival** (exprimat prin adjectiv propriu-zis sau adjectiv provenit din participiu, din pronume, din gerunziu acordat în gen și număr, sau printr-o locuțiune adjectivală); c) **pronominal** (apozițional, genitival, dativ — în cazul dativ posesiv, prepozițional); d) **adverbial** (exprimat prin adverb/locuțiune adverbială); e) **verbal** (exprimat prin modurile nepersonale infinitiv, supin și gerunziu). După alte criteri, poate fi: a) **izolat**; b) **neizolat** (în propoziție).

Propoziția subordonată atributivă determină o valoare morfologică nominală (substantiv, pronume, numeral) din propoziția regentă, îndeplinind funcția sintactică de atribut al acesteia. **Elemente relaționale:** *care, cine, ce, cât, unde, când, cum* etc. **Clasificare:** a) **izolată**; b) **neizolată**; c) **apozitivă**. **Exemple:** *Ai noștri părinți*[1]/, *care ne cresc cu devotament*[2]/, *merită tot respectul*[1]/; *Să respectăm școala*[1]/ *unde învățăm zi de zi*[2]/; *Cultul pentru Eminescu, acela*[1]/ *care a devenit modelul nostru spiritual*[2]/, *nu va pieri*[1]/.

Ioan Delamare Atanasiu, *Orașul*

● **Complementul direct și propoziția subordonată completivă directă**

Complementul direct poate fi: a) **simplu**; b) **multiplu**; c) **dublu anticipat** sau **reluat** (prin formele *atone* ale pronumelui personal în cazul *acuzativ*); d) **exprimat** (prin substantiv +/– prepoziția simplă *pe*, locuțiune substantivală, orice clasă morfologică substantivată – adjectiv, numeral, adverb, pronume, numeral propriu-zis, verb la mod nepersonal: infinitiv, mai rar supin sau gerunziu); e) **intern** (însoțește verbe *intranzitive*: *„Vom visa un vis ferice”*, M. Eminescu).

Propoziția subordonată completivă directă determină un **verb tranzitiv** din propoziția regentă, îndeplinind funcția sintactică de *complement direct* al acestuia. **Elementele relaționale** *nu sunt specifice* acestui tip de subordonată. **Exemple:** *Te rog*[1]/ *să mă ierți*[2]/; *Că te vei supăra pe mine din nimic*[1]/, *n-aș fi crezut despre tine*[2]/. Mai rar, poate determina și o *interjecție predicativă* cu regim *tranzitiv*: *Iată*[1]/*că vine*[2]*!*/ *Uite*[1]/*cine a intrat!*[2]/.

● **Complementul indirect și propoziția subordonată completivă indirectă**

Complementul indirect poate fi: a) **simplu**; b) **multiplu**; c) **dublu anticipat** sau **reluat** (prin formele *atone* ale pronumelui personal în cazul *dativ*); d) **exprimat** (prin substantiv, orice clasă morfologică substantivată prin articulare, adjectiv propriu-zis + prepoziția simplă *din*, numeral +/– prepoziții, pronume, verb la mod nepersonal infinitiv + prepoziția simplă *de* sau *în*, gerunziu ori supin).

Propoziția subordonată completivă indirectă determină un **verb intranzitiv** (sau verb deopotrivă intranzitiv și tranzitiv), **adjectiv**, **adverb** din propoziția regentă, îndeplinind funcția sintactică de *complement indirect* al acestuia. **Elementele relaționale introductive** *nu sunt specifice* acestui tip de subordonată. **Exemple:** *Oamenii lași se tem*[1]/ *să recunoască adevărul*[2]/; *Este convinsă*[1]/ *că dreptatea se află de partea ei*[2]/; *Că-mi ești o prietenă sinceră*[1]/, *mi-am dat seama de mult*[2]/. Mai rar, poate determina și o *interjecție predicativă* cu aspect *intranzitiv*: *Vai*[1]/ *de cine a greșit!*[2]/; *Bravo*[1]/ *cui a ieșit învingător!*[2]/; *Halal*[1]/ *de ce-am putut auzi!*[2]/. **Mențiune:** Un tip special de completivă indirectă este **completiva de agent**, construită pe lângă un verb predicativ conjugat **la diateza pasivă** din propoziția regentă: *Întrecerea a fost câștigată*[1]/ *de către cine a fost mai bine pregătit*[2]/.

● **Complementul circumstanțial de loc și propoziția subordonată circumstanțială de loc**

Complementul circumstanțial de loc poate fi exprimat prin: a) **substantiv** (în acuzativ, în genitiv + prepoziții sau

locuțiuni prepoziționale, în *dativ locativ*): *Ne adăpostim sub un fag*; *„La mijloc de codru des/Toate păsările ies”* (M. Eminescu); *Stai lângă mine!; Așterne-te drumului!*; b) **pronume/adjectiv pronominal** (în *acuzativ*, *dativ*, *genitiv* + prepoziții sau locuțiuni prepoziționale): *S-a așezat lângă mine*; „[…] *și tot altele necunoscute se înfățoșează înainte-ne*” (I. Creangă); *Colegii mergeau în urma lui*; *„Patria este înlăuntrul nostru”* (A. Russo); c) **adverb de loc/locuțiune adverbială de loc:** *E liniște deplină împrejur; Șoferul a virat la dreapta.*

Propoziția subordonată circumstanțială de loc determină un verb (de obicei, *de mișcare*) din regentă, indicând locul acțiunii și îndeplinind funcția sintactică de *complement circumstanțial de loc* al acestuia. **Elemente relaționale:** adverbul relativ *unde* (+/– prepoziții) și compușii săi (*oriunde, niciunde, pe unde, de unde* etc.); adverbul relativ *încotro* și compușii lui (*dincotro, oriîncotro, până-ncotro* etc.); **pronume relative** sau **nehotărâte** + prepozițiile specializate *spre* și *către* (*spre cine, spre ce, către care, spre care, spre oricine, către orișicare* etc.): *Am fost*[1]*/ unde m-ai trimis*[2]*/*; *„De altfel* […][1]*/, oriîncotro te întorci*[2]*/, numai moșii boierești ai să vezi*!”[1]*/*, L. Rebreanu; *M-am îndreptat*[1]*/ spre cine m-a strigat din mulțime*[2]*/.*

● **Complementul circumstanțial de timp și propoziția subordonată circumstanțială de timp**

Complementul circumstanțial de timp poate fi exprimat prin: a) **substantiv** (în *acuzativ* +/– prepoziție ori locuțiune prepozițională, în *genitiv* + prepoziție sau locuțiune prepozițională): *M-am gândit zile întregi la rezolvarea situației*; *În timp de pace, oamenii construiesc civilizații*; *În vremea lui Ștefan cel Mare, Moldova a atins apogeul dezvoltării sale*; b) **adverb de timp/locuțiune adverbială de timp:** *„Îl vede azi, îl vede mâni/, Astfel dorința-i gata*”; *„Sara pe deal buciumul sună cu jale*”, M. Eminescu; *Faptele istorice evocate s-au petrecut de mult*; *Într-o bună zi, a hotărât schimbarea atitudinii sale*; c) **adjectiv** (de obicei, referitor la vârstă) + prepoziția simplă *de*: *De mic s-a învățat cu greul*; d) **numeral folosit adverbial:** *O importantă manifestare la nivel european se va desfășura prima oară* (*dată*), *la București*; e) **verb la mod nepersonal** (infinitiv + prepoziția *până*/locuțiunea prepozițională *înainte de*, gerunziu): *Ne-am adăpostit în peșteră până a nu izbucni furtuna*; *Excursioniștii au plecat înainte de a răsări soarele*; *Ajungând acasă, ți-am dat telefonul promis.*

Propoziția subordonată circumstanțială de timp determină un verb din regentă, precizând momentul acțiunii și îndeplinind funcția sintactică de *complement circumstanțial de timp* al acestuia. **Elementele de relație** se diferențiază după *raportul temporal* exprimat care clasifică acest tip de subordonată în funcție de regenta ei — a) raport de **simultaneitate** *(cât, când, oricând, pe când, în timp ce, în vreme ce, cât timp, câtă vreme, de câte ori* etc.): *Cât a vorbit*[1]*/, s-a lăsat o tăcere deplină*[2]*/*; *„Doar izvoarele suspină*[1]*/, Pe când codrul negru tace*[2]*/*”; *„De câte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte*[1]*/, Oceanul cel de gheață mi-apare înainte*[2]*/*”, M. Eminescu; b) **de anterioritate** (*până, până când, până ce, până să, mai înainte să, mai înainte ca… să* etc.): *Cei doi au stat de vorbă*[1]*/ până s-a înserat*[2]*/*; *„Frica ținea*[1]*/ până ce dădeam de desișurile cu mure*[2]*/*”, M. Sadoveanu; *Am ajuns acasă*[1]*/ mai înainte ca părinții mei să fi venit de la serviciu*[2]*/*; **de posteritate** (*după ce, îndată ce, imediat ce* etc.): *După ce l-am certat*[1]*/, și-a recunoscut greșeala*[2]*/*; *Îndată ce soarele a asfințit*[1]*/, a răsărit pe cer și luna*[2]*/.*

● **Complementul circumstanțial de mod și propoziția subordonată circumstanțială de mod**

Complementul circumstanțial de mod poate fi exprimat prin: a) **substantiv** în *acuzativ* + prepoziție sau locuțiune prepozițională, în *dativ* + prepoziție): „[...] *un painjăn prins de vrajă/ A țesut subțire pânza străvezie ca o mreajă*”, M. Eminescu; *Invitații au sosit conform înțelegerii*; b) **pronume** + prepoziție sau locuțiune prepozițională: *Ea învață mai bine decât tine*; *Sora mea iubește muzica ca și mine*; c) **numeral cardinal** (multiplicativ, adverbial): *El a plătit îndoit față de prețul real*; *Am reluat un exercițiu dificil de trei ori*; d) **adverb/locuțiune adverbială de mod:** *A procedat bine*; *A recitat poezia pe de rost. Vrea totul de-a gata*; e) **verb la mod nepersonal** (infinitiv + prepoziția simplă *fără*, gerunziu): *Fără a spune o vorbă, s-au despărțit*; *Rănit, calul mergea schiopătând*; f) **interjecție exclamativă:** *„Și-odată pornesc ei, teleap, teleap, teleap!”*, I. Creangă.

Propoziția subordonată circumstanțială de mod determină un *verb*, un *adjectiv* sau un *adverb* din regentă, indicând fie modalitatea de realizare a acțiunii, fie măsura împlinirii unei calități/a unei caracteristici, fiind echivalentă sintactic cu un *complement circumstanțial de mod*. **Elementele relaționale** se diferențiază după tipul de circumstanțială modală și clasifică acest tip de subordonată în funcție de regenta ei în: a) **modală propriu-zisă** (introdusă prin adverbul relativ *cum* și compușii săi — *precum, de cum, după cum, față de cum* etc.): *Oamenii se comportă*[1]*/ după cum sunt educați*[2]*/*; b) **modală comparativă reală** (introdusă prin adverbul comparativ *cât* și compușii lui: *decât, precât, după cât, altfel de cât*): *Elevii sunt notați*[1]*/ după cât învață fiecare*[2]*/*; c) **modală comparativă-condițională/ ipotetică** (introdusă prin adverbul cu valoare conjuncțională *parcă* și locuțiunile conjuncționale: *de parcă, ca și cum, ca și când*): *Se poartă cu noi*[1]*/ de parcă nu ne-ar mai cunoaște*[2]*/*; *Copilul privea uimit*[1]*/ ca și când n-ar fi înțeles întrebarea*[2]*/*; d) **modală negativă** (introdusă prin locuțiunile conjuncționale *fără să, fără ca… să*): *Supărat foc, a plecat*[1]*/ fără să mai spună un cuvânt*[2]*/*; f) **modală de măsură progresivă** (introdusă prin locuțiunile conjuncționale *cu cât, pe cât, de ce, pe măsură ce*): *Cu cât asculți mai mult*[1]*/, cu atât înțelegi mai multe*[2]*/*; *De ce*

înaintam în noroi[1]/, *de aceea ne afundam mai tare*[2]/; *Devenim tot mai sceptici*[1]/ *pe măsură ce trec anii*[2]/.

● **Complementul circumstanțial de cauză și propoziția subordonată circumstanțială cauzală**

Complementul circumstanțial de cauză poate fi exprimat prin: a) **substantiv** (în *acuzativ* + prepozițiile *de la, din, dintre*, în *genitiv* + locuțiunile prepoziționale specializate *din cauza, din pricina* sau în *dativ* + prepozițiile specifice: *grație, datorită, mulțumită*): *Mașinile nu pot înainta de mulțimea oamenilor; A făcut o afirmație nepotrivită din greșeală; Pe ea a durut-o capul din cauza enervării. Premianții reușesc grație/datorită/mulțumită eforturilor constante*; b) **pronume/ adjectiv pronominal** (cu prepozițiile sau locuțiunile prepoziționale deja menționate): *Din cauza lui, am rătăcit drumul*; *Ea s-a supărat pe mine din pricina ta*; c) **adjectiv** (de obicei participial, mai rar propriu-zis)/**locuțiune adjectivală** + prepoziția simplă *de*: *„Aș vrea să plâng de fericit"*, G. Coșbuc; *„Lupului îi sticleau ochii de flămând ce era"*, I. Creangă; *De rău de gură ce era, nimeni dintre colegi nu se mai apropia de el*; d) **verb la mod nepersonal** (gerunziu): *Căzând, lumânarea se stinsese*; e) **locuțiune adverbială de cauză** (*de aceea, de asta, de drag* etc.): *De aceea nu te-am așteptat, fiind prea târziu*; *„Și ea mergând spre Viorel,/ Roșind s-a zăpăcit de drag"*, G. Coșbuc.

Propoziția subordonată circumstanțială de cauză determină un *verb* sau un *adjectiv* din regentă, indicând cauza acțiunii ori motivând o însușire și fiind echivalentă sintactic cu un *complement circumstanțial de cauză*. **Elementele relaționale introductive** sunt: a) **specifice** (conjuncțiile *deoarece, fiindcă, întrucât, căci*/locuțiunile conjuncționale *pentru că, din cauză că, din pricină că, de vreme ce, din moment ce, odată ce*, ultimele trei nu trebuie confundate cu elemente relaționale temporale); b) **nespecifice** (*că* — totdeauna conjuncția cu sens cauzal este precedată de virgulă, *cum, dacă, unde*, ultimele două numai în limbaj popular și familiar): *Te apreciez*[1]/, *căci/fiindcă/deoarece/întrucât ești cel mai bun din clasă*[2]/; *Era vânătă la față*[1]/, *din pricină că s-a sufocat*[2]/; *„Dacă eu sunt tânăr, sărac și singur cu familia mea*[1]/, *voi*[2]/ *trebuie*[3]/ *să vă bateți joc de mine*[2]/*?"*, M. Preda.

● **Complementul circumstanțial de scop și propoziția circumstanțială de scop** (**finală**)

Complementul circumstanțial de scop poate fi exprimat prin: a) **substantiv** (în *acuzativ* + prepozițiile *după, spre, pentru, în, la*, fie în *genitiv* cu locuțiunile prepoziționale specializate *în vederea, în/cu scopul*): *Mă pregătesc în vederea examenului*; *Mama a plecat după cumpărături*; *Revoluționarii luptă pentru binele tuturor*; *La alegerea cărților a fost ajutat de librar;* b) **verb la mod nepersonal** (infinitiv, supin + prepozițiile sau locuțiunile prepoziționale deja menționate): *Am venit la tine pentru a-ți face o rugăminte*; *Am tras perdeaua spre a mă uita la cer; Femeile de la țară pun laptele la prins*; *„Flăcăii satului plecau în petit"*, I. Creangă; c) **locuțiune adverbială de scop** (*pentru aceea/asta, către aceea/asta, spre aceasta/asta* etc.): *Vreau să devin cineva și pentru aceasta fac orice efort.*

Propoziția subordonată circumstanțială de scop determină un verb din regentă, indicând scopul acțiunii și echivalând sintactic cu un *complement circumstanțial de scop*. **Elementele relaționale** sunt: a) **specifice** (locuțiunile conjuncționale *pentru ca... să, pentru ca... să nu* etc.); b) **nespecifice** (conjuncțiile *să, ca... să, de* — ultima construindu-se cu modul indicativ). **Clasificarea** acestui tip de subordonată se realizează după *calitatea comunicării*: a) **finală afirmativă**: *Du-te*[1]/ *de adu-mi un pahar cu apă!*[2]/; *I-a spus bolnavului numai vorbe bune*[1]/, *ca să-l încurajeze*[2]/; b) **finală negativă** (introdusă prin elementele de relație precizate + adverbe/locuțiuni adverbiale de *întărire a negației*, și anume: *cumva, care cumva*): *„Văzând eu*[1]/ *că mi-am aprins paie-n cap cu asta*[2]/, *am și șterpelit-o de acasă numai cu beșica cea de porc*[1]/, *nu cumva să-mi ieie tata ciubotele*[3]/ *și [nu cumva] să rămân de rușine înaintea tovarășilor*[4"]/, I. Creangă.

● **Complementul circumstanțial condițional și propoziția subordonată circumstanțială condițională**

Complementul circumstanțial condițional poate fi exprimat prin: a) **substantiv** (în *genitiv* + locuțiunea prepozițională specifică *în locul* sau în *acuzativ* + locuțiunea prepozițională specializată *în caz de*): *În locul profesorului, eu l-aș fi pedepsit pe acel elev*; *În caz de reușită, ne vom bucura cu toții.* **Mențiune:** Poate fi utilizat și un substantiv din sfera semantică a ideii de condiționare (*caz, ipoteză, eventualitate, condiție*), declinat în acuzativ + prepoziția simplă *în*: *„Niculae spuse că, în cazul ăsta, să poftească Zdroncan cu președintele la o ședință, pe care s-o țină câteșitrei"*, M. Preda; b) **pronume/adjectiv pronominal** + elementele prepoziționale deja menționate: *Eu, în locul lui/ei/său, m-aș fi supărat*; *În caz de ceva neprevăzut, cheamă-mă imediat!*; c) **verb la mod nepersonal** (gerunziu), de obicei însoțit de adverbele restrictive *numai* sau *doar*: *Doar/numai muncind, așa vom izbândi în viață!;* d) **adverb** (folosit în context *cu sens condițional*): *Singura soluție este să accepți propunerea făcută. Altfel/altminteri, vei avea necazuri.*

Propoziția subordonată circumstanțială condițională determină un verb din regentă și exprimă o condiție/o ipoteză de îndeplinirea căreia depinde realizarea acțiunii, fiind echivalentă cu un *complement circumstanțial condițional*. **Elementele relaționale introductive** sunt: a) **specifice** (conjuncția *dacă*, locuțiunile conjuncționale *în caz că* și cele cu forme populare sau învechite *în caz dacă/când, la caz când*); b) **nespecifice** (conjuncțiile *de, să*, adverbul *când* și adverbul +

prepoziție *de unde*): *Dacă mărturisești*[1]/, *vina ta este pe jumătate iertată*[2]/; *„De treci codrii de aramă*[1]/, *de departe vezi albind*[2]/ *Ş-auzi mândra glăsuire a pădurii de argint*[3]/", M. Eminescu. Acest tip de subordonată se clasifică după *calitatea condiției* exprimate de a fi reală sau ireală în: a) **condițională reală:** *Vom merge în excursia programată*[1]/, *dacă timpul va fi frumos*[2]/; b) **ipotetică:** *A fost odată ca niciodată*[1]/, *că*[2]/, *de n-ar fi*[3]/, *nici nu s-ar povesti* […]"[2]/, basm popular; *„Dar n-a fost el:*[1]/ *Să-l văd venind*[2]/, *Aș mai trăi o viață*[3]/", G. Coșbuc; *„*[*Sunt*] *bucuros*, dragă cumătră[1]/, *dar mai bucuros eram*[2]/ *când m-ai fi chemat la nuntă*"[3]/, I. Creangă.

● **Complementul circumstanțial concesiv și propoziția subordonată circumstanțială concesivă**

Complementul circumstanțial concesiv poate fi exprimat prin: a) **substantiv** (fie în *genitiv* + prepoziția *împotriva* sau locuțiunile prepoziționale specifice *în ciuda, în pofida, în contra*, fie în *acuzativ* + locuțiunea prepozițională specializată *cu tot*, având variantele *cu toată, cu toți, cu toate*): *„Împotriva obiceiului său, Lăpușneanul era îmbrăcat cu toată pompa domnească"*, C. Negruzzi; *Cu toată grija mamei, copilul a căzut, lovindu-se*; *În ciuda viscolului puternic, schiorii s-au antrenat*; b) **adjectiv** (însoțit de adverbele *chiar, și, nici,* folosite cu *sens concesiv*): *Chiar bolnavă, ea tot s-a dus la școală*; *„Și mort-copt, tot a trebuit să fac pe cheful mamei"*, I. Creangă; c) **verb la mod nepersonal** (infinitiv + prepoziția *fără*, gerunziu — însoțite de aceleași adverbe cu înțeles concesiv): *Și fără a avea acordul părinților, el tot a plecat în excursie*; *Chiar grăbindu-mă acum, totuși voi întârzia la întâlnire*; d) **locuțiune adverbială concesivă** (*cu toate acestea/astea*): *Afirmațiile ironice ale prietenilor îl îndurerau. Cu toate acestea, a râs și el.*

Propoziția subordonată circumstanțială concesivă determină un *verb* sau un *adjectiv* din regentă, indicând împrejurarea care ar fi putut să împiedice realizarea unei acțiuni ori împlinirea unei calități, dar care, totuși, nu o împiedică, fiind echivalentă cu un *complement circumstanțial concesiv*. **Elementele relaționale** sunt: a) **specifice** (conjuncția *deși*, locuțiunile conjuncționale *cu toate că, chiar dacă/de, măcar că/să, măcar dacă/de, nici dacă/de, chit că* etc.); b) **nespecifice** (conjuncțiile *dacă, de, că, să*, adverbele *când, cât, oricât*, pronumele/adjectivele nehotărâte cu valoare relativă *oricare, orice*, locuțiunile conjuncționale *fără să, fără ca… să*): *Deși m-ai jignit*[1]/, *eu, totuși, te-am iertat*[2]/; *De strigați la mine*[1]/, *tot nu vă aud*[2]/; *Cu toate că i-am prezentat scuze*[1]/, *tot se poartă rece cu mine*[2]/; *„Fierul*[1]/, *că-i fier*[2]/, *și încă ruginește"*[1]/, proverb. Acest tip de subordonată se clasifică după *calitatea concesiei* formulate în: a) **concesivă reală:** *Deși te ajut*[1]/, *nu-ți aprob conduita*[2]/; b) **concesivă ipotetică:** *De-aș trăi o sută de ani*[1]/, *tot n-aș uita*[2]/ *ce datorez dascălilor mei*[3]/.

● **Complementul circumstanțial consecutiv și propoziția subordonată circumstanțială consecutivă**

Complementul circumstanțial consecutiv poate fi exprimat prin: a) **substantiv** + prepoziția *de*: *Planul i-a izbutit de minune*; *Căzu la pat bolnavă de moarte*; b) **verb la mod nepersonal** (infinitiv + prepoziția *pentru*, supin): *Subiectul era prea vast pentru a fi expus doar într-o oră*; *Copilul flămând mânca de speriat*; *Zâna era atât de frumoasă, de nedescris*.

Propoziția subordonată circumstanțială consecutivă determină un *verb*, un *adjectiv* sau un *adverb*, indicând rezultatul acțiunii, al unei însușiri sau al unei stări, fiind echivalentă cu un *complement circumstanțial consecutiv*. **Elementele relaționale introductive** sunt: a) **specifice** (conjuncția *încât*, locuțiunile conjuncționale *încât să, cât să, așa că/încât, astfel încât*); b) **nespecifice** (conjuncțiile *că, de, să, ca… să, cât, decât, parcă,* locuțiunile conjuncționale *pentru ca… să, de parcă*): *Așa de tare m-ai supărat*[1]/, *încât nu mai vreau*[2]/ *să te văd*[3]/; *Vântul bate cu atâta putere*[1]/, *de a risipit toți norii*[2]/; *„Doar nu-i frate cu mama*[1]/, *să-l pun în capul cinstei*[2]/", I. Creangă.

Exerciții. Aplicații

1. Alcătuiți fișe gramaticale pentru cele patru părți de propoziție și dați exemple pentru fiecare clasă morfologică prin care acestea pot fi exprimate.
2. Structurați fișe gramaticale pentru toate tipurile de propoziții principale și subordonate, formulând exemple cu fiecare element relațional, specific sau nespecific.
3. Construiți fraze, chiar compuneri gramaticale cu toate noțiunile morfosintactice reactualizate; analizați-le apoi în conformitate cu structurile sintetice oferite în manual.
4. Analizați sintactic fraza: *„Nu e nicio îndoială că, oricare i-ar fi condiția și oricare situația cuvântului, scriitorul nu trebuie să părăsească omul, chiar dacă omul, sătul de propriile fapte, n-ar dori să i se pună în față o oglindă în care să-și vadă chipul"* (M. Preda).

Alexandru Phoebus, *Stradă străveche bucureșteană*

Cosânzeana — maşteră în oglinda cu două feţe a destinului

Nicolae Breban

În absenţa stăpânilor

(fragment)

Peste două zile fu sâmbătă şi E.B. primi invitaţia unei colege de a petrece seara în casa ei. Fu pe jumătate uimită, însă când află, ajungând acolo, că e mai mult vorba de o sindrofie, de o petrecere, de un *jour,* primul ei impuls fu să plece nebăgată în seamă peste o jumătate de ceas. […] E.B. era printre puţinele din clasa lor, din grupul lor, care nu-şi alesese încă un prieten, un „simpatiu". Şi cu toate acestea, era prietenă cu Virginia Ionescu, ce fusese printre primele, cu ani în urmă, care ieşise cu un băiat. Acest lucru însă nu le incomoda pe cele două prietene, dimpotrivă. Virginia chiar părea mândră de faptul că E.B. rămase o solitară în acest sens şi ea îi apăra castitatea — de fapt era vorba aici doar de aparenţa castităţii, caste erau amândouă — şi cele două extreme la care se aflau le amuzau, pentru că — ele simţeau tacit — erau nişte superficiale extreme, atât aparenţa de „mondenitate" a Virginiei, precum şi cea de „castitate" a lui E.B. nu descifrau fondul caracterelor lor.

Virginia era o adolescentă înaltă, cu forme mature, pline, clasice, aproape antice şi impresiona prin solemnitatea mişcărilor. Lucidă de sensul frumuseţii ei — exploatând cu un instinct perfect resursele ei de frumuseţe —, Virginia îşi schimba foarte rar expresia feţei şi făcea gesturi puţine, mişcări nebruşte, chiar poza uneori. Corpul şi faţa ei trăiau calm într-un aer mereu limpede, ca cerul albastru, de o transparenţă oceanică, al Greciei clasice şi expresia ei senină contrasta uşor cu expresia lui E.B., care îşi construia simetria pe un fond de abia simţită încordare. Sub echilibrul la fel de perfect al trăsăturilor lui E.B. pândea însă tensiunea şi această tensiune tulbura uneori echilibrul şi proporţiile suprafeţei cu o seismică abia simţită, dar revenind cu o regularitate cosmică, aproape tiranică, şi această ritmicitate era structurală, ea dădea *caracter* expresiei fizice a lui E.B.

Se bău ceva vin acolo, se dansă la muzica produsă de un patefon cu arc, acordurile suiau în spirale din plăci vechi, de ebonită, plăci care amuzaseră generaţiile ce trăiră apoi cel de-al doilea „mare război" şi era acolo nu numai o uzură a materialului, a plăcii, a ebonitei, dar era şi o uzură superbă a unui climat întreg, rotund, vast, eroic deja şi învechit, şi cele câteva perechi de tineri între şaisprezece şi optsprezece ani, care dansau stângaci îmbrăţişaţi sub ochii lui E.B., simţeau asta parcă şi totul în atitudinea lor arătă, demonstra un fel de nemulţumire, de revoltă nelucidă, pentru că ei îşi cereau dreptul la o muzică a lor, dreptul la o formă specifică a trepidaţiei lor şi aveau dreptate, şi ca o dovadă că aveau într-adevăr dreptate a fost faptul că peste

DEZBATERE

Tentaţia alterităţii şi vocaţia autopunitivă

Personajele din proza lui N. Breban au un comportament dus la extreme, **o psihologie abisală,** cu reacţii bruşte, violent-contradictorii, adesea greu motivabile. Frecvente sunt **metaforele animaliere** în desfăşurarea complicatelor analize psihologice (simboluri prezente, uneori, chiar în titlul unei opere, precum ***Animale bolnave***), subliniind natura conflictuală şi suferindă a umanului, instinctual crudă, agresivă, cu reacţii la nivelul impulsurilor primare şi al fiziologicului.

Dar Breban evită tuşele naturaliste în conturarea personajelor sale prin **complexitatea şi rafinamentul investigaţiei psihologice** îndreptate asupra fantasmelor şi obsesiilor omeneşti evoluând spre morbid. Sunt personaje orgolioase, intransigente, cu o voinţă neînduplecată, tentate să-şi sondeze sinele şi capabile să se dedubleze până la

▶▶▶

a-şi crea, în mod periculos, **o alteritate mai pregnantă decât personalitatea reală.**

Stranie este şi **vocaţia autopunitivă,** mai ales în cazul eroinelor: Francisca (din romanul cu titlu omonim), Irina (din ***Animale bolnave***), doamna Iamandi, imaginea-fetiş a bunicii sale, şi îndeosebi E.B. (din romanul ***În absenţa stăpânilor***), caractere puternice, impulsive, aflate în conflict cu propriul *ego* exacerbat, pe care fie că îl reprimă (izolându-se într-o existenţă anodină), fie că îl anulează (prin autoflagelare sau chiar prin suicid). **Tentaţia alterităţii** se remarcă nu numai în conflictul dramatic dintre eul social acceptat (vizibil) şi cel indezirabil (latent), în interiorul aceleiaşi personalităţi duale, ci şi în alcătuirea perechilor — acele *„cupluri care se devoră”* (E. Simion, ***Scriitori români de azi***, I, 1978) —, din teama de a nu fi dominat de celălalt, dar şi de sinele imprevizibil: Francisca–Chilian (***Francisca***), soţii Willer, E.B.–R.V., E.B.–Ovidiu Subu, E.B.–Emil Catargiu (***În absenţa stăpânilor***), Mia Fabian Minda (***Îngerul de ghips***), Lelia–Grobei (***Bunavestire***) etc.

E.B. (o singură dată numită *„domnişoara Ibi”*) este eroina cea mai credibilă din punctul de vedere al analizei psihologice şi din perspectivă estetică din literatura lui Breban (alături de Francisca), justificând pe deplin dubla fascinaţie — **a scindării eului în ipostaze conflictuale şi a mortificării propriei vieţi** pentru sancţionarea erorilor comise. Adolescentă fiind, îşi ignoră deliberat atractivitatea, respinge orice atingere trupească, are un comportament voit camaraderesc faţă de colegii ei, cărora nu le permite să o curteze. Mai târziu, merge cu Subu la operă, la film, la plimbare, dar refuză chiar şi tandreţea elementară a bărbatului de a o ţine de mână, îndemnându-l să nu-şi mai piardă timpul cu *„o puştoaică neatractivă ca ea”*. Deşi îşi cumpără singură un medalion, niciun deceniu trepidaţia aceea pe care o cereau, climatul lor sentimental pe care îl pretindeau veni cu toată acea serie de dansuri şi ritmuri emoţionante şi originale. [...]

Comunicare orală interactivă

1. Structuraţi, în patru grupe de lucru, fişa caracterologică a fiecărei familii de bătrâni: soţii Constantinescu, doamna Iamandi în relaţia cu Pamfil, familia Willer (evocată mereu de doamna Iamandi), familia Berinde. Prin ce modalităţi artistice surprinde romancierul procesul decrepitudinii, umilinţa şi disperarea fiinţelor îmbătrânite, instalarea spaimei de moarte şi a morţii înseşi?
2. Realizaţi portretul literar al anticarului Pamfil, cel care, prin meseria lui itinerantă, cunoaşte şi judecă toate familiile aflate în amurgul vieţii.
3. Micul Herbert, din ultimul capitol al romanului, apare evocat şi în partea mediană a operei studiate. Cum l-a perceput E.B. pe acest copil hipersensibil?
4. Dezbateţi, în grupe organizate pro şi contra, problema raporturilor dintre copiii de vârste apropiate (Radu şi Cătălin, Herbert şi Aurelia, Herbert şi Dorin, Herbert şi Irene), a celor dintre copii şi adolescenţi (Herbert şi E.B., Herbert şi Deutsch Pali), a celor dintre copii şi adulţi, de-a lungul romanului.

Argumentaţie. Problematizare. Conexiuni

Romanul *În absenţa stăpânilor* (1966) face parte dintr-o serie epică (alături de *Animale bolnave*, 1968, *Îngerul de ghips*, 1973) care l-a consacrat pe N. Breban drept **un prozator de factură analitică şi eseistică.** Titlul romanului intrigă la început, însă dedicaţia *(„Mamei mele, acest roman”)* sugerează **fascinaţia feminităţii** exercitate asupra scriitorului, cu toate luminile şi umbrele specifice unui complex atribut omenesc, la care se adaugă subtitlurile lămuritoare ale capitolelor (*Bătrâni*, *Femei*, *Copii*), cu trimitere tocmai la absenţa factorului de echilibru în ecuaţia existenţială, mai precis a bărbaţilor-*„stăpâni”*. **Structura epică este voit inegală,** capitolul întâi şi mai ales al treilea fiind concentrate, iar capitolul median (dedicat personalităţii feminine) ocupând trei sferturi din roman şi constituind temeiul originalităţii sale estetice.

Bătrânii şi complexele vârstei lor

Prima secvenţă narativă este dedicată prezentării a trei familii de bătrâni (Constantinescu, Iamandi, Berinde) şi a insolitei familii a Willerilor (făcută de către doamna Iamandi, care le frecventează casa). Domnul Constantinescu are 80 de ani, însă este *„uimitor de bine păstrat”*, deşi paralizase de două decenii. Imobilizat în pat, fiinţa lui **trăieşte mental întâmplările minore ale celorlalţi locatari** ai apartamentului în care conviеţuiesc patru familii diferite. Lâncezind singur, în beznă, bătrânul simte o prezenţă feminină în cameră. Când silueta nedeslușită trece pe lângă pat şi duhneşte a băutură, bolnavul o recunoaşte pe soţia lui alcoolică. Soţii nu-şi vorbesc mult timp, paraliticul ezită să-i ceară plosca şi o numeşte în gând, rece şi noţional, *Ea*. Primesc vizita anticarului Pamfil, om de 60 de ani, *„cu o boală neplăcută, cronică, a pielii capului, un fel de ciupercă”* extinsă în pete cafenii până la sprâncene. Când le întinde

mâna, remarcă faptul că a femeii este butucănoasă, murdară, ieşind dintr-o *„manşetă roasă”*, în timp ce a bărbatului este *„o mână albă, cu unghii palide şi lungi”*, aristocratică şi prin încheietura delicată (detalii anatomice semnificative pentru contrastul sociouman al membrilor familiei). Pamfil solicită restituirea unei vechi datorii, însă femeia abrutizată de viaţa mizeră şi de alcool îl apostrofează injurios şi îl poftește afară. Jignit, musafirul refuză să plece (refugiat pe patul celui suferind), dar constată, uluit, că femeia lipsită de bun-simţ se culcă lângă bărbatul ei, lăsându-l pe Pamfil să facă ce vrea. Acesta ia din dulap o fustă (intenţionând s-o vândă în contul datoriei), dar afară o aruncă, fiindcă era uzată şi urât mirositoare.

Apoi se îndreaptă spre locuinţa doamnei Iamandi, o clientă avută, încă frumoasă, care, în ciuda celor 40 de ani, are **atitudinea unei femei îmbătrânite spiritual înainte de vreme.** Divorţată a doua oară, ea locuieşte cu fiul Tudor, de 10 ani, şi vinde periodic (din răzbunare, nu din raţiuni financiare) cărţi de valoare din biblioteca procurorului. Singurătatea o face să-l primească pe anticar cu plăcere şi îi relatează despre familia Willer, un cuplu straniu, sadomasochist, în care **femeia este călăul, iar soţul — victima perfectă.** Pictoriţă amatoare, doamna Willer desena aceleaşi imagini în nenumărate variante, peisaje suave, cu animale graţioase şi inocente, care sugerau, de fapt, relaţia nefirească dintre soţi. Vietăţile pictate au privirile speriate, întoarse spre ceva nevăzut, povestitoarea intuind, în preajma lor, fiarele (*„carnasierele feroce”*) atrase nu numai de foame, ci *„chiar de acel destin al animalelor blânde”*. Portretul Clementinei Willer este al unei zgripţuroaice morbide, capabile să-şi convingă soţul pensionar că are un cancer gastric avansat, constrângându-l la un regim alimentar drastic, care îl anemiază pe bietul om, ca să-l facă absolut dependent de voinţa ei. **Atracţia victimei către agresor şi invers** sunt excelent surprinse de naratoare: *„ea a fost aceea care l-a luat pe el* […], *pentru că ea ştia,* ***era făcută pentru pradă*** (s.ns.) […] *şi el era cea mai bună pradă vie pe care ea o putuse întâlni”.*

În aceeaşi seară, Pamfil ar fi trebuit să-i mai viziteze şi pe soţii Berinde, el fiind un avocat pensionar din biblioteca căruia reuşea să cumpere cărţi rare. Bătrânii erau îngrijiţi de o aşa-zisă „nepoată”, pe nume Nahaiciuc (fostă servitoare parvenită), care îl alungă pe anticar, pentru că îl surprinsese şi cu volume furate, nedorind să se înstrăineze nimic din prezumtiva ei moştenire. Doamna Berinde, fardată excesiv, dar îmbrăcată demodat şi neglijent, primeşte vizita a două prietene la fel de ridicole şi a unui colonel în rezervă, Pleşoianu, care *„ieşea zilnic de două ori cel puţin,* ***fără să aleagă”*** (s.ns.), din teama de singurătate. În acel *„salon încărcat cu femei bătrâne”*, dialogurile sunt anoste, dar eroii râd din orice fleac şi sunt fericiţi *„că se văd, că se aud râzând, făcând acel tip de zgomot ce e o dovadă a existenţei, a supravieţuirii.”* În final, se despart şi bătrânul ofiţer, însoţit de cele două venerabile doamne, iese la plimbare, fiind tulburat de gestul unui tânăr necunoscut (cu două fete lângă el) care îi face un semn din ochi, complice, aşa, ca între bărbaţi. Tinerii izbucnesc în râs, semn al bucuriei exuberante, opuse tristeţii dezarmante a *„celor ce se pregătesc să moară”.*

Doamna Iamandi îl aşteaptă din nou pe anticar şi, înţelegând că nu mai vine, comite imprudenţa să-l viziteze inopinat: descoperă o cămăruţă săracă într-un vechi *„turn de apă”*, unde Pamfil se află în compania unei tinere, Corina, pregătind cina. Supărată că o persoană respectabilă, pe care el o admiră, s-a pretat la o vizită indiscretă, gazda o umileşte, silind-o să bea vin cu ei, şi exclamă satisfăcută: *„Astă-seară, domnul Pamfil stă cu două femei, stă cu două doamne!”*, creându-şi iluzia tinereţii renăscute. Se revăd după câteva zile, ca şi cum nimic nu s-ar fi întâmplat, şi doamna Iamandi îi spune povestea vieţii ei şi a **recluziunii** (izolării) **voluntare** în care şi-a îngropat

Ion Andreescu, *Cap de fată*

susţinând apoi că l-a primit de la iubitul ei, şi inventează scene emoţionant-afective inexistente atunci cu R.V., numai ca să-l descurajeze pe pretendentul oferit de familia sa, tânăra nu manifestă niciun gest intim faţă de partenerul ales chiar de ea. Tandreţea senzuală faţă de prietenul-student nu intervine decât atunci când îl bănuieşte pe Subu că a devenit amantul mamei sale, orgoliul ei rănit având nevoie grabnică de o afecţiune compensatoare şi de o dovadă palpabilă că este cu adevărat iubită: *„Astfel, în câteva săptămâni, E.B. se schimbă radical, reuşind să se lase iubită, condusă şi dominată de acel tânăr atât de neîndemânatic şi de şters, pe care ea îl alesese nu pentru dragoste, şi care totuşi se dovedi în destul de scurt timp potrivit pentru dragoste, iubirea lor deveni un fapt notoriu, ei se întâlneau aproape zilnic…”* Dar o asemenea iubire, programată, exclusiv cerebrală la început, în care femeia **îşi păstrează voinţa intactă şi individualitatea neatinsă,** poate fi anulată oricând, fără a-i afecta altceva decât mândria. Reacţia ei brutală, decizia de a-şi părăsi iubitul, vădit disproporţionată în raport cu greşeala lui uşor motivabilă (s-a dus la balul absolvenţilor, deşi

suferind, ca să-i facă ei plăcere), totul denotă controlul absolut al eroinei asupra sentimentelor sale. La fel stau lucrurile și în cazul mariajului cu Ovidiu Subu, care funcționează precum un angrenaj bine pus la punct. Își uimește soțul prin echilibrul, tenacitatea, simțul practic, ordinea și chibzuința specifice temperamentului ei, dar E.B. se ignoră ca femeie, soție și mamă, îndeplinind cele trei atribute în absența dragostei: *„E.B. era o femeie care greșise* […], *din suferința pe care i-o adusese o iubire eșuată n-o putea scoate decât iubirea și ea simțea asta și se ferea cu toată puterea ei de o astfel de întâmplare, pe care ea — așa cum nici una dintre semenele ei — o trăia cu o amploare formidabilă, care o mutilase și o lovise o dată și care a doua oară — deși ar fi salvat-o din acea «celulă», din acea suferință — **n-ar face decât s-o omoare definitiv, poate**"* (s.ns.). Tema de ea însăși este și teama de a se implica irațional și total într-o dragoste care să scape oricărui control și să învingă orice obstacol. De aceea, îl ocolește mult timp pe inginerul Catargiu, care îi declară sincer sentimentele încercate față de ea și o cere în căsătorie. Surescitată, trăiește doar **o stare de triumf**, indusă de certitudinea că tatăl și fiul, fiecare în felul său, au nevoie de afecțiunea sa. Momentul când E.B. îi aparține lui Emil, aproape fără voia ei, constituie **revelația de a se simți întâia oară femeie.** Un dialog ulterior acestui moment esențial pentru iubirea lor devorantă este premonitoriu: *„— Câte femei sunt în tine, iubito? / — Două: una e trează când cealaltă doarme. / — Și când una va muri?... / — Cealaltă se va omorî singură, cu răceală. De aceea, ambele au un cuțit, pe care îl schimbă între ele. / — Nu e nevoie totdeauna de un cuțit, **te poți arunca de la înălțime*** (s.ns.). */ — Da, admise ea, și tăcu."* Intuiția tragică a lui Emil se va dovedi exactă, pentru că iubita lui se va strivi de pământ, căzând

maturitatea. Eroina a fost influențată, printr-un soi de *„enigmatic magnetism"*, de soarta bunicii ei, o femeie frumoasă, care n-a cunoscut dragostea: legată sufletește de fratele cel mare, un Făt-Frumos ce îi promisese un inel prin care să consfințească afecțiunea lor eternă, a trăit șocul uciderii idolului copilăriei sale (surprins de către un moșier în adulter cu nevasta acestuia) și s-a lăsat căsătorită de părinți cu un ins mai mare cu 20 de ani decât ea. După moartea soțului, a rămas văduvă cu doi copii, la numai 25 de ani. Și-a alungat tristețea lăsându-se cucerită de *„un bărbat vesel, care o făcea să râdă"* și să viseze, dar familia nu l-a acceptat, fiindcă era doar *„un negustor de vinuri"*. Fiul ei de 12 ani, pe care *„îl iubea nesfârșit"*, s-a opus și el, fapt ce a convins-o să rămână singură până la sfârșit. Maturizându-se, acesta va pleca din țară, lăsându-se adoptat de o mătușă bogată, care i-a pretins în schimb s-o îngrijească și să-i preia numele. Mama, ce și-a iubit doar fiul (unica încarnare admisă a masculinității), ignorându-și nemeritat fata, rămâne fizic la fel de tânără (ca o efigie a vârstei la care ceasul ei biologic încremenise), dar îmbătrânită sufletește. Doamna Iamandi simte că **repetă drama bunicii ce a trecut pe lângă viață**, *„mama care nu fusese niciodată femeie, ci doar fecioară și apoi bătrână..."* Cu un alt pachet de cărți sub braț, Pamfil pleacă spre casa soților Constantinescu, într-o nouă tentativă de recuperare a datoriei. Octogenarul domn murise și *Ea* îi potrivește la cap o lumânare, privindu-l pe cel dispărut *„cu ochii tulburi și victorioși"*, fără niciun licăr de suferință, mulțumită că îi supraviețuiește.

Femeile și efectele repudierii eului nedorit

E.B. este o adolescentă de 18 ani, în ultima clasă de liceu, care își judecă necruțător mama, o frumoasă profesoară de muzică, și sora mai mare cu patru ani, Lia, recent divorțată. Aceasta din urmă se măritase la 20 de ani cu un inginer bogat, evreu de origine, Gutmann, la sugestia mamei. Pretendentul era inteligent, brutal, afemeiat, pasionat de tenis, supranumit de cunoscuți *„bivolul alb"*. Gutman fusese *„fermecat de cuplul mamă-fiică"*, de asemănarea lor perfectă, încât păreau surori, și preferința lui s-a îndreptat inițial către mamă, care, pe lângă frumusețe, avea *„reacțiile acelea de provocare, atrăgător de nerușinate, ale femeii coapte"*. Doamna Barta îl refuză, îndreptându-i atenția către Lia, deși intuise că bărbatul viril și experimentat nu se va mulțumi cu inocența *„plăpândei și fragilei"* adolescente. Așadar, mama își mărită fiica mai mare cu propriul curtezan, satisfăcută de întâietatea erotică acordată ei, judecând situația ca femeie, nu ca părinte. Eșecul este previzibil și mariajul nu rezistă nici un an. Inconștientă, Paula Barta repetă eroarea, încearcând același procedeu și cu fiica ei cea mică, E.B. (al cărui prenume nu-l vom afla, probabil ca un simptom al faptului că ea însăși nu s-a cunoscut până la capăt). La familia Barta vine în vizită doctorul Ovidiu Subu, atras imediat într-o conversație *„sclipitoare"* cu amfitrioana, *„de parcă ar fi fost un consemn în acea casă ca **doamna Barta să-și seducă viitorii gineri**"* (s.ns.). Deși rezervată, tăcută și nesociabilă, fiind complexată de frecventele ironii ale mamei și ale Liei despre *„lipsa ei de feminitate"*, adolescenta place musafirului tocmai prin seriozitate și absența frivolității. Când eroina înțelege condamnabila strategie a celor două (mama, care își alege ginerii după placul său, și sora meschină, care i-ar dori mezinei un eșec sentimental similar cu al ei), urzește un plan fatal și **își inventează o experiență erotică inexistentă:** la o petrecere de sâmbătă seara, în casa unei colege de clasă, dansează cu un adolescent timid, R.V., pentru că i se pare docil și inofensiv; totodată, vrea să aibă un prieten, ca toate fetele de vârsta ei, pentru *„a nu mai ieși din comun"*. Doctorul Subu devine logodnicul *„domnișoarei Ibi"*, dar fata îl respinge, vorbindu-i despre dragostea ei (deocamdată numai în închipuire!) pentru studentul

R.V. (identificat de ea fictiv drept Virgil, deşi se numea Vasile). Spre uimirea ei, Subu este stimulat de competiţia bărbătească să lupte şi îi mărturiseşte că este hotărât să persevereze, pentru a-i câştiga afecţiunea. Îndepărtată sufleteşte de familia ei, fără prietene intime la şcoală, tânăra ţine un jurnal în care notează cu sinceritate tot ce gândeşte în legătură cu ceea ce i se întâmplă şi unde face **elogiul caracterului intransigent:** *„ Eu am caracter şi **el e singurul meu prieten*** (s.ns.), *deşi nu ştiu încă — şi am să ştiu asta cândva? — dacă nu e cumva vreun prieten ironic şi răutăcios, care se iubeşte pe el mai mult decât pe mine…"*

Inventând relaţia sa cu R.V., ca să-l pedepsească pe doctor, candidatul familiei la mâna ei, E.B. provoacă, fără să vrea, reacţii neprevăzute în lanţ şi înţelege forţa **cuvântului rostit de a transforma virtualităţile în realităţi palpabile:** Subu s-a îndrăgostit de ea, iar ea s-a ataşat de R.V., care, la rândul lui, o iubeşte. Începe să intuiască pericolul acestei *„iubiri imaginare"*, clădite din voinţă, din opoziţia faţă de convenţionalismul familiei sale şi din dorinţa de a-şi alege singură perechea. Cei doi bărbaţi nu au realitate fizică pentru ea, ei **fiind inventaţi unul pentru celălalt**. De fapt, eroina trăieşte cu R.V. *„începutul idilic al oricărei iubiri"*, iar cu Subu, *„maturitatea"* sentimentului încă neîmplinit. Abia când doctorul dă semne de plictiseală şi ea îl surprinde într-o zi râzând complice cu doamna Barta, se decide brusc în favoarea lui R.V. şi iubirea lor imaginară *„intră cu toată făptura ei în realitate"*. Pentru balul de absolvire a liceului se pregăteşte minuţios, fiind momentul de oficializare a relaţiei ei cu R.V., dar tânărul se îmbolnăveşte şi ea decide să nu se ducă de una singură. Când află ulterior că el a participat totuşi la petrecere, consideră gestul o trădare majoră, părăsindu-l instantaneu. **Îl sancţionează**, refuzând orice explicaţie lămuritoare, şi se căsătoreşte cu rivalul acestuia, Subu (deşi *„îl detestă şi îi este silă de el"*), **pedepsindu-se, în acelaşi timp, singură.** E.B. are nouă ani de căsnicie, un băiat de cinci ani, pe Radu, şi duce o viaţă considerată unanim drept un model de existenţă echilibrată. Ea nu-şi iubeşte bărbatul, dar îşi preţuieşte mariajul, considerat drept *„opera ei* […], *care semăna cu o celulă de pedeapsă"*. Acesta este şi *„un refugiu"*, pentru că eroina se teme de **forţa mortificatoare a caracterului său inflexibil,** de reacţia disproporţionată când se simte înşelată sau trădată, de **conştiinţă că încă nu iubise cu adevărat.** După ce băiatul mai creşte, se înscrie la un curs de desen tehnic şi se angajează la un institut de proiectări, unde îl cunoaşte pe inginerul Emil Catargiu, om valoros, puternic, care mai fusese de două ori căsătorit şi avea un fiu, pe Cătălin, de 12 ani. Copilul fără mamă (moartă la scurt timp după naştere), timid şi hipersensibil, o remarcă pe E.B. (când vine în vizită la serviciul părintelui său) şi îşi roagă tatăl s-o invite acasă la ei. Eroina dă curs invitaţiei, se apropie sufleteşte de Cătălin, o cunoaşte şi pe bunica lui, îl duce apoi în propria casă (unde cei doi băieţi se împrietenesc), cunoscându-l astfel şi pe Catargiu. Inginerul era deja îndrăgostit de ea, dar E.B. descoperă abia într-o excursie făcută cu tatăl şi fiul în afara oraşului că omul acesta este **bărbatul predestinat ei** *„şi că nimic nu o mai poate salva"*. Relaţia lor devine cunoscută, i-o mărturiseşte fără menajamente soţului, care face o criză paroxistică. Pentru că eroina îşi trădase familia, divorţul se va pronunţa în defavoarea ei, copilul fiind încredinţat tatălui. Disperat, Subu o împiedică să-l vadă săptămânal pe Radu, sperând s-o readucă astfel lângă el. E.B. renunţă la serviciu (pentru a nu mai fi în acelaşi loc cu iubitul ei), devine o modestă funcţionară şi se mută într-o cameră mobilată a familiei muncitorului Mărcuş. Deşi este o femeie mândră, nu se hotărăşte să se recăsătorească, provocând dezaprobarea tuturor, inclusiv a lui Emil, care nu acceptă promiscuitatea situaţiei lor nelegalizate. E.B. nu se poate sustrage **cercului vicios al degradării umane, al erotismului scandalos şi al oprobriului** generat de indecizia ei inexplicabilă. Poate se simte incapabilă s-o ia de la capăt, să-l din „înălţimea" ei morală prin sancţiunea expiatoare (care ispăşeşte o greşeală). *„Femeile **de caracter*** (s.a.) *au fost întotdeauna mai mult eroine decât femei…"*, controlându-şi destinul până la capăt. Şi totuşi, tulburătoarea întrebare, plină de revoltă a tânărului R.V., ales şi părăsit cu aceeaşi dezinvoltură de eroină în adolescenţa lor, persistă în mintea cititorilor: *„Cine ţi-a încredinţat ţie puterea de a pedepsi? Şi-apoi, cine ţi-a încredinţat o astfel de pedeapsă? E ceva omenesc asta ce faci tu, E.B.?!..."*

Spiru Vergulescu, *Peisaj din Bucureşti* (fragment)

Referinţe critice

*Vitalismul prozei lui Breban se vede mai bine în cea de-a treia naraţiune: **Femei**. E romanul unei tinere, E.B., jurnalul unei adolescente curioase, lucide, conştiinţa rebelă a familiei. Asemănarea cu Francisca, sub raport moral, este evidentă. Naraţiunea urmăreşte destinul acestei tinere de la primele semne de independenţă morală, până la gestul ei final, tragic, care încheie o existenţă misterioasă, victimă a propriei energii. Şi E.B., ca şi Francisca şi Herbert, aparţine spiţei dificile a încălcătorilor de legi.*

Eugen Simion,
Scriitori români de azi, I

Repere critice

*A treia narațiune (**Copii**) este un fragment de psihologie abisală de o excepțională precizie a analizei. […] Copiii sunt oglinzile care devoră, chip metaforic de a sugera suferința prin care trece individul, care descoperă, la o vârstă fragedă, existența sub formele ei cele mai brutale (printre ele, și atracția erotică). […] Să remarcăm în **Copii** și cea de-a treia temă a prozatorului (după aceea a senilității maligne și a eroticului cotropitor): tema energiilor morale, prezentă și în **Francisca**. […]. În **Herbert**, prozatorul descoperă o asemenea energie manifestată în formele particulare ale vârstei.*

Eugen Simion,
Scriitori români de azi, I

Ștefan Luchian, *Fetița cu portocala*

Bibliografie

- Valeriu Cristea, ***Domeniul criticii***, Editura Cartea Românească, București, 1975.
- Liviu Malița, ***Nicolae Breban***, Editura Aula, Brașov, 2001.
- Eugen Simion, ***Scriitori români de azi,*** I, ediția a doua revăzută și completată, Editura Cartea Românească, București, 1978.
- Cornel Ungureanu, ***Proza românească de azi,*** București, Editura Cartea Românească, 1985.

facă fericit pe Emil, a cărui dragoste și onestitate sunt copleșitoare. Sau poate **este incapabilă să admită că voința ei nu mai poate controla totul, că trebuie să se supună autorității bărbătești**. În final, acceptă căsătoria, se mută în casa lui, dar, la numai câteva luni după aceea, se sinucide *„aruncându-se de pe platforma unei clădiri înalte”*, fără nicio explicație. Rolul lui E.B. este să-și pedepsească egoul puternic când greșește: prima oară se mortifică **spiritual,** iar a doua oară, **fizic,** prin autosuprimare. În urma gestului ei, rămân numai ruine omenești: Subu, copilul lor, Catargiu, care face o depresie și se internează într-un sanatoriu. Ajuns de nerecunoscut, este pensionat prematur și se izolează alături de mama și de fiul său: *„în scurtă vreme, în mintea tuturor se născu încet-încet ideea de **pedeapsă*** (s.n.), *de ispășire, pe care trebuia s-o îndure acel om…”*

Copii (*Oglinzile carnivore*)

Herbert (vecinul bunicii lui E.B. și micul ei adorator, într-o vacanță) *„se plictisea formidabil”* într-o după-amiază, după război. Inundă curtea cu apă de la fântână, strică niște cuiburi de rândunici și ucide puii, se joacă împreună cu Aurelia lui Perpală și cu Deutsch Pali, *„un găligan înalt și puternic”*, care îl insultă și îl trimite acasă să fure țigări. Se joacă apoi *„de-a cocostârcii”*, dar fata preferă să-și facă un „cuib” din fân împreună cu Pali, ignorându-l pe Herbert. Întors în curtea casei mătușii sale, îl întâlnește pe tatăl lui, care se pregătește minuțios de o vizită. După plecarea părinților, Herbert se ocupă de noii musafiri: băiețelul Dorin, față de care se poartă protector, verișoara Irene, o apariție primăvăratică *„în rochia albă, imaculată”*. Are și o mică aventură în pivnița mare și întunecată, unde se duce să ia un pepene, încăpere pe care o explorează plin de teamă, întorcându-se ud, murdar și lovit la un picior. Spălat și culcat, nu are voie în seara aceea să citească (deși lectura este marea sa pasiune), fiind pedepsit de mătușa lui.

De fapt, micul erou în formare (are doar 10 ani) trăiește, în fața Aureliei, a verișoarei Irene, chiar a mătușii severe îmbrăcate de noapte, **primele emoții puberale,** cele dintâi tresăriri în prezența **eternului feminin.**

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Recitiți uluitoarea scrisoare de adio trimisă de E.B. iubitului ei R.V., în care îl anunță — cu orgoliu vindicativ — cum îl va pedepsi, autoflagelându-se în același timp. Argumentați forța nimicitoare și voluptatea autodistructivă a acestui temperament feminin neobișnuit.
2. Dualitatea masculin / feminin din personalitatea eroinei îl fascinează pe N. Breban. Care sunt „mărcile” masculine ale acestui caracter feminin? Porniți de la aceste „mărci” în scrierea unui eseu analitic despre relațiile eșuate ale personajului E.B. cu studentul R.V., doctorul Subu și cu Emil Catargiu.
3. Analizați relația sinuoasă a doamnei Barta cu fiicele sale, Lia și E.B. (Ibi). Care este dominanta ei psihologică: maternitatea ori seducția feminină? Cum influențează femeia adultă viața sentimentală a fiicelor sale adolescente?
4. De ce s-a sinucis E.B.? A iubit ea vreodată cu adevărat ori s-a autosugestionat de fiecare dată? Deoarece ea n-a lăsat niciun bilet de adio (deși îi plăcuse să aibă un caiet de confesiuni în adolescență), scrieți voi o pagină de jurnal în care să imaginați o posibilă mărturisire a eroinei înaintea morții.

Eseul structurat şi eseul liber

Definiţie. În sens larg, ***eseul*** (fr. *essai* — „încercare") este, conform DEX-ului, „un studiu de proporţii restrânse asupra unor teme filosofice, literare sau ştiinţifice, realizat cu mijloace originale, fără pretenţia de a epuiza problema".

Scurt istoric. Eseul este o specie literar-filosofică şi critică veche de peste patru secole, cel care a inaugurat genul şi a anticipat modernitatea sa — prin dimensiunea morală a ideilor exprimate în manieră confesivă — fiind Michel de Montaigne (*Eseuri*, 1580). În următoarele trei secole (al XVII-lea — al XIX-lea inclusiv), consecutive apariţiei genului ca atare, eseul a fost cultivat de reprezentanţi iluştri mai ales în Europa: în cultura *engleză* (Francis Bacon, John Locke, Charles Lamb, Thomas Carlyle, John Ruskin), *franceză* (Voltaire, Charles Baudelaire, Albert Thibaudet), *germană* (Gottfried Leibnitz, Gotthold Lessing, Friedrich von Schiller, Johan Wolfgang Goethe, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche). Ajuns la apogeu în secolul al XX-lea, când a fost cultivat mai mult decât oricând de o pleiadă de scriitori cu înclinaţii către speculaţia filosofică (de la Gilbert K. Chesterton, Cesare Pavese la Miguel de Unamuno şi Ortega Y Gasset), eseul interferează cu domeniul criticii (Roland Barthes), al istoriei literare şi chiar al romanului (în operele lui Marcel Proust, Albert Camus, Jean Paul Sartre, Thomas Mann sau Aldous L. Huxley). Pentru poeţii ermetici şi modernişti (de la Paul Valéry la Thomas S. Eliot), eseul a constituit modalitatea epică predilectă prin care aceştia şi-au formulat temele de reflecţie.

În cultura română, **primul eseu de factură erudită** a fost scris în 1874 de Alexandru Odobescu sub titlul de *Pseudokynegeticos* (*Fals tratat de vânătoare*), având în centru tema vânătorii reflectate concomitent în sculptură, grafică, pictură, precum şi în literatura populară (basmul) şi cultă. Scriitori şi critici ai perioadei interbelice (L. Blaga, Camil Petrescu, E. Ionescu, E. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu, Paul Zarifopol, Mihai Ralea) scriu eseuri mai ales în articole de reflecţii şi în polemici. Preferinţa pentru eseu — cu o notă accentuat confesivă — este evidentă la exponenţii generaţiei lui M. Eliade, Emil Cioran, Mircea Vulcănescu, Petre Pandrea şi Mihail Sebastian. George Călinescu este un reprezentant strălucit al spiritului eseistic în critica literară românească (*Principii de eseistică. Sensul clasicismului*, *Impresii asupra literaturii spaniole*, *Scriitori străini*, *Domina bona* etc.). Dintre scriitorii şi criticii actuali se impun deopotrivă în calitate de eseişti E. Simion (*Timpul trăirii, timpul mărturisirii. Jurnal parizian, Dimineaţa poeţilor. Eseu despre începuturile poeziei române, Întoarcerea autorului. Eseuri despre relaţia autor-operă, Sfidarea retoricii. Jurnal german, Moartea lui Mercutio. Tânărul Eugen Ionescu)*, N. Manolescu (*Lecturi infidele, Teme* I-VIII, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc* I-III, *Cărţile au suflet, Cititul şi scrisul)*, Constantin Noica Al. Paleologu, Şt.Aug. Doinaş, Valeriu Cristea, M. Preda, Marin Sorescu etc.

Caracteristici. Acest tip de text înregistrează două variante principale: **eseul structurat** (*argumentativ*, *comparativ*, numit şi *paralelă*, *eseu analitic*, identificat *cu analiza literară* şi cu cea *stilistică* — pentru elementele de versificaţie şi de prozodie din creaţia lirică, *sintetic*, numit *sinteză literară*) şi **eseul liber**.

Eseul structurat reprezintă un studiu cu orientare preponderent *reflexivă*, având dimensiuni reduse şi o temă clar enunţată (literară, filosofică, din domeniul artelor, existenţială, morală, politică etc.), prezentată adesea în manieră sincronică. **Etapele redactării** acestui tip de text sunt următoarele: a) *domeniul* intelectual vizat; b) *tema* abordată; c) *argumentaţia* (adeseori sincretică, prin corelarea exemplelor preluate din mai multe discipline sau arte conexe); d) *atitudinea* autorului (direct implicat în observaţiile cu un profund caracter personal); e) *concluzia* (degajată din modul particular şi liber al autorului de a transpune probleme cu un vădit caracter general într-o speculaţie ideatică individualizată). Respectarea unui plan de idei, rigoarea argumentativă şi plăcerea demonstraţiei reflexive se îmbină, într-o asemenea compunere, cu referinţele eteroclite (preluate din variate domenii ale cunoaşterii), cu libertatea interpretativă, cu aptitudinea realizatorului acestui tip compoziţional de a manifesta originalitate în gândire şi expresivitate în **stilul digresiv, asociativ** în mod spontan şi **critic** al eseului structurat.

Eseul liber este forma de notare a unor observaţii personale, îndeosebi cu valoare intelectual-speculativă, într-un **stil impresionist şi disociativ**. Dorind să se impună mai ales prin noutatea ideilor susţinute şi printr-o formă memorabilă, textul eseistic cultivă **paradoxul** (asocierile neobişnuite, chiar şocante în planul conţinutului) şi **aforismul** (enunţarea judecăţilor în manieră sentenţioasă în planul expresiei). Deşi nu aparţine tipologic sferei unei opere de ficţiune, eseul liber poate recurge la tehnici specifice artei literaturii.

Exemple de cerinţe pentru eseuri: 1) Eseul structurat de tip argumentativ: a) demonstrarea apartenenţei unei opere literare studiate la specie/gen literar; b) argumentarea încadrării unui text narativ, dramatic sau poetic într-o anumită tipologie, pe baza identificării caracteristicilor acestuia; c) argumentarea apartenenţei unei opere literare studiate la un curent literar/ interferenţe ale formulei artistice; d) argumentarea unor aspecte

privitoare la personajul literar (încadrarea într-o tipologie/evoluția personajului într-o operă aparținând unei specii literare precizate), pe baza unei opere literare studiate; e) argumentarea valabilității unei opinii critice în legătură cu o operă literară studiată/cu o specie literară etc.; f) argumentarea unei opțiuni personale în confruntarea cu puncte de vedere divergente privitoare la un anumit text literar sau la un fenomen literar/cultural; g) argumentarea unei opinii personale privitoare la un anumit text literar sau la un fenomen literar/cultural; h) argumentarea unor legături tematice între textele literare studiate în liceu; i) argumentarea relației dintre opera literară și contextul istoric-cultural al apariției (trăsăturile epocii în care a fost creată, biografia autorului, alte scrieri ale acestuia, alte texte din epocă, ipostaze ale receptării); j) argumentarea particularităților operei lirice a unui scriitor pornind de la arta sa poetică; k) exprimarea și susținerea cu argumente a propriei opinii în receptarea mesajului unor texte artistice și nonartistice. **2) Eseul structurat de tip paralelă:** a) Compararea textelor ficționale și nonficționale pe aceeași temă, pe baza scopului comunicării, a referentului sau a particularităților referitoare la contextul comunicării, la limbajul folosit, la modul de receptare; b) compararea trăsăturilor tipologice (gen, specie etc.) ale operelor studiate în raport cu individualitatea acestora (de exemplu: compararea a două nuvele istorice; evidențierea elementelor de analiză psihologică într-o nuvelă istorică; prezentarea comparativă a particularităților din două romane diferite tipologic: tradițional și modern etc.); c) compararea diferitelor tipuri de proză și a particularităților acestora; d) compararea diferitelor tipuri de lirism; e) evidențierea unor posibilități diferite de interpretare a aceluiași text, în funcție de mai multe perspective de lectură; f) realizarea de conexiuni diverse între două sau mai multe texte literare/concepte operaționale, înrudite structural, tematic sau stilistic; g) compararea unor idei și atitudini diferite în dezvoltarea aceleiași teme literare în opere artistice distincte; h) compararea unor puncte de vedere diferite (judecăți critice) exprimate în legătură cu un anumit text literar sau cu un fenomen literar/cultural. **3) Eseul structurat de tip analiză literară:** a) recunoașterea și evidențierea trăsăturilor textelor ficționale și nonficționale; b) aplicarea conceptelor operaționale în analiza textelor narative, dramatice, poetice și de doctrină literară (de exemplu: prezentarea compoziției unei comedii, nuvele etc.; particularitățile artei narative în romanul de analiză psihologică); c) analiza principalelor componente de ordin structural și de limbaj specifice textului nonartistic; d) analiza principalelor componente de ordin structural specifice textului narativ; e) analiza principalelor componente de ordin structural și de limbaj specifice textului dramatic; f) analiza elementelor de compoziție în textul liric; g) analiza diferitelor tipuri de lirism; h) analiza limbajului poetic sub aspectul particularităților stilistice; i) folosirea unor tehnici variate/a conceptelor operaționale pentru analiza în detaliu (literară și stilistică) a unor texte literare diverse; j) analiza componentelor structurale și expresive ale textelor studiate și a rolului lor în tratarea temelor; k) analiza particularităților artei literare în realizarea unei teme dintr-o operă studiată. **4) Eseul structurat de tip sinteză:** a) combinarea elementelor ficționale și nonficționale în redactarea unor texte de graniță/de interferență a stilurilor (scrisoare, jurnal, reportaj publicistic etc.); b) realizarea de conexiuni diverse între două sau mai multe texte literare/concepte operaționale înrudite structural, tematic și/sau stilistic; c) evidențierea unor legături tematice între opere literare studiate; d) reliefarea unor particularități de structură a operei literare sau de limbaj, în creații artistice aparținând aceluiași scriitor/gen literar/curent literar/aceleiași epoci literare.

Exerciții. Aplicații

1. Întocmiți un plan de lucru pentru un eseu structurat și altul pentru un referat, deosebind astfel cele două tipuri de texte scrise.

2. Alegeți câte o temă dintre cele indicate pentru fiecare tip de eseu structurat și concepeți patru eseuri distincte.

3. Alcătuiți un eseu liber despre formarea voastră ca viitori intelectuali, desfășurată pe durata studiilor liceale. Dați exemple formative concrete.

4. Realizați un eseu liber pornind de la următoarea apreciere aparținându-i lui Blaise Pascal: *„Omul este o trestie, cea mai fragilă dintre toate, dar o trestie gânditoare."*

Egon Schiele, *Moartea și fecioara*

Istorie și morală în lumea de ieri și de azi

Augustin Buzura

Vocile nopții

(fragment)

[…] Transpirat, roșu, stăpânit de o bucurie ciudată, dureroasă, vroind parcă să recupereze lungul an de tăcere și indiferență, prins într-o confruntare definitivă cu propria-i neputință, se încăpățânase să urce roaba pe planul înclinat; nu-i păsase de mustrări și sfaturi, până și rugăminţile lui Stelică îl lăsară indiferent, făcuse un pariu cu el însuși și ținea cu orice preț să-l câștige. Ştefan, crezând că se ambiționează fiindcă se știe privit, îi întoarse îngrijorat spatele, însă, în secunda imediat următoare, auzi urletul lui Goran: „Ce ai făcut? Oprește-te!" și, înțelegând ce s-a întâmplat, duse mâinile la tâmple. Se făcuse deodată o liniște desăvârșită și, ca pe un ecran imens și foarte îndepărtat, îi zărise pe oșeni sărind, descoperise fața mamei sale împietrită, albă, îl descoperise pe Goran într-o poziție caraghioasă, cu brațele ridicate spre un cer cenușiu, rece, apoi, înșiruite pe un zid, o sumedenie de umbre negre, compacte și, cu un ultim efort, căută să se desprindă de pământul cleios, posesiv care-l imobilizase. „Nu se poate!" își spuse în șoaptă, convins că nu e decât o halucinație de o secundă, o materializare a propriei spaime. „Nu se poate!" mai spuse o dată, intrigat de liniștea materială, copleșitoare, iar această certitudine îi dădu puterea să se întoarcă, să facă pasul care-l despărțea de tatăl său. Îl găsise jos, lângă pod, cu roaba prăbușită peste picioare; din nas i se prelingea un fir gros de sânge: fața-i pământie, contractată de durere, nu reușise să schițeze zâmbetul sau măcar asigurarea pe care Stelică se chinuia să i-o smulgă; doar pleoapele i se zbătuseră o vreme neputincioase, apoi, odată cu fața, se relaxaseră și ele. Deși refuza să accepte ideea de pericol, Ştefan spuse mecanic: „Nu-l mișcați… Salvarea…" și, în fugă, stăpânit de jena că trebuie să cheme totuși salvarea pentru un incident lipsit de orice importanță, porni spre primărie. Sunase fără prea multă convingere, așteptând aproape bucuros eventualul refuz, însă, în spațiul dintre încercări — telefonul era ocupat — străduindu-se să reconstituie întâmplarea, secvență cu secvență, nu ceea ce a simțit, ci imaginile rămase pe retină, fragmentele de cuvinte, exclamațiile, toate de spaimă, se pomeni brusc în fața unei întrebări paralizante: „Nu cumva e… mort?" și, brusc, un val de căldură îi încetini reacțiile, gândurile rămaseseră oprite acolo, lângă zid; nu mai știa nici ce să spună, nici încotro să pornească, ușile camerei întunecoase, cu aer insuficient, fierbinte, dispăruseră, deslușea doar conturul telefonului pe care însă nu reușea să pună mâna și propriile-i cuvinte venite parcă de la mare distanță: „Are rost… n-are rost… poate că trebuie… poate că n-are… poate că… poate…" Ele prinseseră treptat consistență, i se păruseră un fel de pătrate albe, fine ce

Coordonate ale operei

Triada morală: luciditate, revoltă, adevăr

Primele romane, ***Absenții*** (1970) și ***Fețele tăcerii*** (1974), l-au impus deja pe A. Buzura drept un **prozator de analiză psihologică și problematizantă** îndeosebi în sfera socialului și a moralității, alături de N. Breban, D.R. Popescu, Al. Ivasiuc. Romanelor inițiale li s-au adăugat ***Orgolii*** (1977), ***Vocile nopții*** (1980), ***Refugii*** (1984) și altele, realizând „*scriitura unei experiențe*" (E. Simion, ***Scriitori români de azi,*** I) fundamentale pentru fiecare erou și pictura în tonuri necruțătoare a „realității socialiste". Cărțile acestui autor de tăioase investigații operate în sfera socialului și a vieții interioare a personajelor sunt, de fapt, veritabile **jurnale etice** transpuse în proză a căror **temă** o reprezintă „raportul dintre **revoltă** și **valoare** (s.a.) *în existența individului*"

(E. Simion, *op. cit.*). Eroii lui Buzura, ca și aceia din operele lui A. Camus și J.P. Sartre, cred că numai asumarea lucidă a faptelor exterioare, a erorilor istorice și personale, urmată de revoltă și descoperirea *„fețelor"* adevărului, îi fac pe oameni să conștientizeze valoarea faptelor trăite.

Lucian Raicu, în ***Critica**, formă de viață* (1976), face următoarele aprecieri tranșante: *„Istoria «trece» prin oameni și, uneori, peste oameni, înalță și scufundă destine, suflul ei bate cu putere peste paginile viguroaselor reconstituiri întreprinse de Augustin Buzura. Opțiunile profunde ale scriitorului trebuie căutate în realismul înverșunat pe care-l opune ignoranței, prejudecății, confortului moral. Despre ceea ce scrie el, nu se poate scrie într-un fel impasibil."*

Mihai Bogdan (***Absenții***) este un tânăr și valoros medic psihiatru, care trăiește momente de analiză torturantă și de revoltă, dorind să depășească teama de consecințele insubordonării, de conformism și de injustiție. Profesional, el trăiește experiențe frustrante, deoarece șeful institutului academic unde activează, profesorul Poenaru, își însușește cu cinism și forme legale rezultatele cercetărilor laborioase întreprinse de colaboratori. Doctorul încearcă să iasă din infernul profesional, dar nu reușește: îl acuză direct pe impostor, chiar îl pălmuiește, se aliază cu medicul Nicolae, nu acceptă falsa ierarhie valorică bazată pe compromisuri. Tot ce l-ar putea susține intelectual și moral aparține *„absenței"*: prietenia cu Nicolae se destramă, este nevoit să accepte furtul intelectual practicat sistematic de către director, pentru a-și putea continua cercetările, iar casa de la țară unde plănuia să se retragă rămâne la faza de proiect. El însuși pare un *„absent"* din lumea ostilă, al cărei mercantilism îi sufocă orice iluzie de schimbare și care îl exclude, ca pe *„străinul"* lui A. Camus.

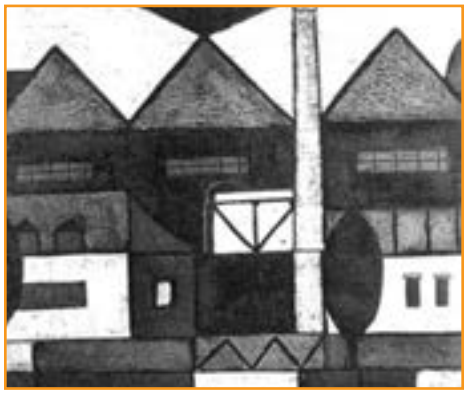
se organizau înaintea lui ca într-un joc de domino, cădeau, se înălțau, săltau unele peste altele, lent, calm, lăsând în urma lor o curioasă dâră de lumină. „Poate că trebuie… poate că are… poate că poate… poate n-are… trebuie poate…" Vocea telefonistei, albă, egală, monotonă îl obligă să se descopere inundat de o sudoare rece, masivă: „Așteptați, vă rog, n-avem nicio salvare… Lăsați-ne adresa…" „Cum să nu existe nicio salvare?" strigase deodată, adică se trezise strigând. „Cum să nu existe nicio salvare?" însă femeia nu se lăsase înduplecată de urletele sau rugăminţile lui, repetase calmă, sec: „Vă rugăm lăsaţi-ne datele, nu avem nicio salvare disponibilă!" și atunci, trântind telefonul, fugi spre casă terorizat de vocea femeii amplificată de fiecare pas. Bătrânul nu-și revenise, zăcea întins, vegheat de toți: Stelică îi ștergea neîntrerupt fața cu un prosop ud, murdărit cu sângele ce continua să i se prelingă din nas; oșenii aduseseră două găleți cu apă rece, le așezaseră respectuoși la picioarele accidentatului, de parcă cineva ar fi avut nevoie de ele, apoi, derutați, nesiguri, urmăriră deplasările absurde ale bătrânei, de la drum la casă și înapoi, ca, până la urmă, aceasta să-și amintească de hainele lui de sărbătoare, pe care le așezase pe iarbă, lângă el. „Casa asta nenorocită, îi șoptise ea lui Ştefan, ca imediat să-și regrete cuvintele: „Să nu fii îngrijorat, zise ea resemnată, viața a fost astfel făcută și orânduită încât să te oblige să aștepți cu plăcere moartea… Nu trebuie să-ți pară rău de nimic…" Ele însă avuseseră un ecou invers, îi accentuaseră și mai mult sentimentul vinovăției; știa că nu mai are rost să se gândească la salvare, că absolut toți așteaptă un semn, o vorbă din partea lui, însă nu era în stare să facă nimic, o furie aspră, scrâșnită, o revoltă oarbă ce se sustrăgea cuvintelor și gândurilor era frânată de neputința mușchilor, de incapacitatea ochilor de a se desprinde de verdele sănătos, crud al ierbii crescute brusc și răsfrânte peste tatăl său, pentru a-i veghea nemișcarea. […]

Comunicare orală interactivă

1. Cum explicați schimbarea perspectivei și a vocii interioare, de la tată la fiu, în cursul aceleiași scene? Există o formă de comunicare între cei doi?
2. Vi se pare justificat transferul semantic operat de tânărul protagonist, de la (mașina de) Salvare la salvarea în sens abstract?
3. Analizați comportamentul eroului, punând în paralel frământarea lui lăuntrică și semnele ei exterioare (cuvinte, gestică, reacții).

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Realismul psihologic cu tensiune morală și lungi dezbateri interioare caracterizează aproape toate romanele lui Augustin Buzura. Cu toate că scriitorul urmărește de fiecare dată fundalul istoric al evoluției personajelor, epoca în care ele se încăpățânează să trăiască, viața lor lăuntrică este explorată pe spații mai largi decât cea exterioară. Accentul narativ este pus mai mult pe *„analiză"* decât pe *„creație"* (în termenii lui G. Ibrăileanu), devenind unul reflexiv. Un roman clasic comparabil cu proza lui



Corneliu Petrescu,
Peisaj industrial

Augustin Buzura este *Pădurea spânzuraților* al lui Liviu Rebreanu, reflectând aceleași etape ale unui dureros examen de conștiință, pe fondul unui război ce angajează natura morală a eroului. Diferența este dată de indicele superior de modernitate al autorului „șaizecist". Rebreanu practică un realism tradițional, puternic obiectivat, și adoptă postura autorului omniprezent (cu un narator omniscient), privindu-și ca prin sticlă personajele, știind tot ce se întâmplă pe cuprinsul romanului. În schimb, Augustin Buzura își creditează consecvent eroii, lăsându-i să umple paginile cărții nu numai la figurat, ci și la propriu; și nu doar prin acțiune, ci și prin discurs. Altfel spus, autorul se „retrage" strategic într-o anumită penumbră (ghilimelele arată că este vorba tot despre o convenție narativă, iar nu despre o retragere propriu-zisă), discursurile personajelor dezvoltându-se pe spații ample, în intervenții echivalente cu blocuri masive de text. Într-un fel, **fiecare erou-narator se profilează ca autor,** căci el ia în observație și în dezbatere nu numai setul de experiențe personale, ci și pe cele revenind, de fapt, altor personaje. Timpul și spațiul confesiunii se dilată pentru a prinde cât mai mult, în fraze lungi și dense, din evenimentele deja petrecute; iar episoadele comune se răsfrâng diferit în conștiințele celor care le-au parcurs. Complexitatea vieții și complexitatea ficțională se întâlnesc și se susțin reciproc, într-un realism psihologic disociat prin care sunt parcurse ori reproiectate dramele unui timp istoric.

Vocile nopții aduce în prim-plan, ca și alte romane ale lui Augustin Buzura, un tânăr intelectual căruia aerul „societății socialiste multilateral dezvoltate" i se pare tot mai greu respirabil. Ştefan Pintea este obligat să renunțe la studiile de Filosofie și să se angajeze într-o fabrică pentru ca, din salarii, să poată ridica o casă împreună cu părinții săi. Avatarurile tânărului în mediul industrial abrutizant sunt urmărite la locul de muncă, precum și în căminul sordid, mizer de nefamiliști în care el este obligat să locuiască temporar. Un muncitor fură o sumă mare de bani și procedează astfel încât bănuielile să cadă asupra lui Pintea. Acesta este convocat la Miliție și supus unui lung interogatoriu de către un vigilent locotenent de securitate. Pe de altă parte, intrând în grațiile soției unui înalt demnitar comunist, tânărul erou are ocazia de a cunoaște lumea „burgheziei roșii", mediul alterat al noilor parveniți, ridicați pe baza activității ideologice. Mizeria este, așadar, și una de ordin moral. Dacă majoritatea muncitorilor abrutizați au *„mentalitate lumpenproletară și comportamente de pușcăriași"* (Dumitru Micu, *Istoria literaturii române...*), activiștii Partidului Comunist dovedesc o lăcomie și un cinism specifice tuturor beneficiarilor Puterii. Și totuși, în urma radiografiei necruțătoare realizate de romancier, corpul sociopolitic nu rămâne integral devastat de tumoarea morală. Apare și o rază de umanitate: câțiva colegi din uzină îl vor ajuta pe tovarășul lor de muncă să-și refacă bătrâna casă părintească de la țară.

Dacă ***Absenții*** este un roman aproape existențialist, *Fețele tăcerii* efectuează o deschidere vizibilă a prozei lui Buzura către obiectivarea analizei extinse la evenimente ale istoriei imediate, în desfășurarea cărora învinșii și învingătorii se confundă adesea.

Naratorul rămâne o voce impersonală, iar ampla povestire se structurează pe baza a **trei monologuri**: al **agresorului social** (activistul de partid Gheorghe Radu, trimis să realizeze colectivizarea forțată în satul natal Arini); al **victimei** sale (familia țăranilor chiaburi Măgureanu-tatăl și cei trei fii, dintre care a supraviețuit doar mezinul, Carol, ascuns mulți ani în pivnița propriei case); **judecătorul** (ziaristul Dan Toma, logodit cu Melania, fiica lui Radu), el însuși om frământat de îndoieli și aflat mereu în căutarea adevărului.

Viitorul socru, retras la bătrânețe în satul natal, unde și-a construit cu trudă o casă, îi povestește că o mână criminală sau răzbunătoare i-a incendiat-o. Îl roagă pe Dan Toma să facă o anchetă, acesta din urmă ascultând și spovedania lui Carol Măgureanu, unicul supraviețuitor al unei familii sacrificate în mod brutal de un regim social criminal. Tatăl lui murise, frații mai mari (Iuliu și Ilie) fuseseră fie împușcați de Radu, fie s-au sinucis (acuzați de complicitate cu banda căpitanului legionar Sterian). Judecătorul ad-hoc înțelege că, și după 20 de ani, „fețele" adevărului rămân la fel de greu de analizat, iar călăii și victimele se mențin pe aceleași poziții ireconciliabile.

Ştefan Pintea (*Vocile nopții*) este un tânăr intelectual aruncat de un destin nefavorabil în *„noaptea"* spiritului, în lumea întunecată a unei clase muncitoare menținute cu cinism într-o stare de uniformizare a valorilor. Filosoful, nepregătit să

înfrunte realitatea primitivă, se confruntă cu un univers ostil intelectualității, agresiv în limbaj și comportament, îndoctrinat de aparatul de propagandă comunistă.

Ştefan Pintea descoperă uriaşa minciună ideologică, demontând impostura potentaților vremii: obținerea bunăstării pe temeiul muncii altora, refugierea lor în instinctul de parvenire, în călătoriile în străinătate, alcoolism și în erotism. Ştefan Pintea este și el un revoltat, încercând să iasă din izolarea (auto)impusă, opunând aberațiilor sociale **o judecată lucidă, necesară febrilei căutări a adevărului** despre sine și lume.

Referințe critice

Ca majoritatea ardelenilor, Augustin Buzura este mai degrabă un spirit etic decât unul artist. Romanele lui, aspre și neîndurătoare rechizitorii, au necontenit o notă dramatică, un patos viguros al confruntării și, destul de des, un fel de încrâncenare care revelă pe marele pătimaș.

Nicolae Manolescu,
Literatura română postbelică,
II, 2001

Bibliografie

- Anton Cosma, ***Romanul românesc și problematica omului contemporan***, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1997.
- Ion Simuț, ***Augustin Buzura***, Editura Aula, Brașov, 2001.
- Alex. Ştefănescu, ***Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000***, Editura Maşina de scris, București, 2005.
- Cornel Ungureanu, ***Proza românească de azi***, Editura Cartea Românească, București, 1981.

Sărăcia și nivelul elementar de viață al unor personaje nu sunt, precum în romanele idealizante, elemente apte să sublinieze frumusețea morală a eroilor. Dimpotrivă, ele afectează structura de funcționare și cea morală a clasei muncitoare, captive într-un regim sociopolitic în care se află, chipurile, la conducere. Amestecul securiștilor și al activiștilor în viața intimă a oamenilor, controlul abuziv exercitat cotidian, pe ascuns ori în mod transparent, fac din societatea configurată în romanul lui Augustin Buzura o replică întru totul verosimilă a României socialiste. Numai că, în vederea publicării romanului, pentru a trece de filtrul cenzurii, prozatorul a fost obligat să *sugereze* cel mai adesea aceste realități, nu să le numească în mod direct. Este unul dintre motivele pentru care Augustin Buzura topește notația crudă a realității și protestul schițat în marginea ei într-un discurs masiv și „tulbure", aparținând unui personaj principal.

Acest tip de discurs, sub forma amplă a **fluxului confesiv**, îl descoperim și în finalul romanului, când Ştefan asistă, stupefiat, la accidentul bătrânului său tată, care s-a încăpățânat să lucreze, și el, cot la cot cu muncitorii mai tineri. Ridicarea casei, visul ce a însuflețit întreaga familie și a concentrat eforturile lui Ştefan de-a lungul romanului, se transformă acum într-un coșmar, derulat lent, parcă pentru a fi perceput în toată grozăvia sa. Descrierea gândurilor deturnate, răsucite, frânte ale tânărului este remarcabilă. Augustin Buzura excelează în asemenea **radiografii lente, prin care un personaj este investigat în succesivele dimensiuni ale interiorității sale.** Nimic nu este predictibil, nicio concluzie nu poate fi desprinsă, întrucât universul lăuntric se comprimă și pulsează haotic, amestecând prezentul dramatic cu frânturi de trecut și cu proiecții incomplete ale viitorului imediat. Cu reacțiile „încetinite", cu gândurile rămase „*oprite acolo, lângă zid*", Ştefan ni se înfățișează ca un om surprins de o dramă pe care nu poate încă sau refuză să o conștientizeze. Prozatorul fixează și analizează cu acuitate acest interval de năuceală, cele câteva minute curgând atât de greu și în care tânărul pare să nu-și mai aparțină.

Niciun rezultat pe care cititorul să-l poată prevedea, niciun efect previzibil și tangibil al acestor întâmplări nu va apărea, la sfârșitul sau în epilogul cărții, precum în romanele cu structură închisă, circulare ale lui Rebreanu. În proza lui Augustin Buzura, este mai puțin importantă pregătirea unui incipit în vederea obținerii unui anumit final. Esențial este procesul derulat sub ochii cititorului, parcursul lăuntric atât de dureros al devenirii unor personaje pe care **Istoria le lovește fără milă, fără să le poată însă îngenunchea.**

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Realizați o paralelă între *Vocile nopții* și *Fețele tăcerii*, pornind de la raportul problematic și problematizant al omului cu o Istorie agresivă și implacabilă.
2. Dezvoltați comparația schițată între realismul psihologic al lui Augustin Buzura și realismul obiectiv cultivat de Liviu Rebreanu, pe baza unor exemple relevante.
3. Plecând de la proza lui Augustin Buzura și Marin Preda (*Cel mai iubit dintre pământeni*), analizați, într-un eseu de o pagină, din propria perspectivă, modul în care publicul tânăr de astăzi înțelege și gustă romane despre tarele sociomorale ale fostului regim comunist.

Cei trei Magi într-o călătorie spre steaua omenescului

Sorin Titel

Lunga călătorie a prizonierului

(fragment)

[…] FERESTRELE erau foarte înalte ca să poată vedea ce se petrece înăuntru. Prizonierul se urcă pe umerii unuia dintre însoţitori. Celălalt făcea eforturi zadarnice să se cațere singur pe zid, pentru că ori de câte ori reușea să se prindă cu mâinile de pervazul ferestrei, acestea îi lunecau. „Ce vezi?" îl întrebară ei pe prizonier de îndată ce acesta reuși să privească înăuntru. „O femeie, spuse el, o femeie care citește." „și?…" întrebară cei de jos. „Acum, spuse prizonierul, a închis cartea, și-o pune lângă ea pe pat. Privește în tavan și mângâie cartea cu degetele mâinii stângi, are niște degete lungi și foarte albe." „E frumoasă?" întrebau cei de jos. „Așa și așa", spunea prizonierul. Apoi, femeia ieși din odaie, camera rămase goală. „Nu mai e nimic de văzut", spuse prizonierul și coborî de pe zid. Se găseau în curtea interioară a unui imobil cu mai multe etaje, jur-împrejurul lor coridoarele strâmte, scările de lemn putred care duceau de la un etaj la altul și toate luminile aprinse aruncând fâșii lungi și galbene în curtea dreptunghiulară. Apoi, prizonierul se ridică din nou pe umerii însoțitorului. Acolo, în odaie, o bucătărie modestă, cu covorașe cam zdrențuite pe jos, femeia, micuță, într-o haină de casă veche, roasă la mâneci și colorată, întoarsă cu spatele la ei, aplecată deasupra cuptorului, preocupată de mâncarea pusă pentru cină, femeia aceea, pe care el o recunoscu, nu auzi sau poate nu voia să audă ușoara lui bătaie în geam, șoapta lui înceată, cu gura aproape lipită de geamul murdar. Femeia nu se întoarse, zadarnice fură șoaptele lui, își făcea mai departe de lucru în jurul focului, zadarnic bătu el din nou în geam pentru a nu știu câta oară, ea rămânea mai departe întoarsă cu spatele la el, aplecată deasupra cuptorului, apoi o văzu aruncând un lemn sau două în foc și el bătu din nou încetișor în geam și abia atunci ea se întoarse calmă, blândă, aproape indiferentă. „Maria", spuse el din nou cu lacrimi în ochi și ea se uită într-adevăr la el, cu o privire lungă și îndurerată, privirea aceea pe care o cunoștea atât de bine, veni chiar până aproape de geam, dar tocmai în clipa aceea cel care îl ținea pe umeri îl lăsă să cadă jos, cădere destul de bruscă, se lovi chiar. [...]

Coordonate ale vieții și operei

Născut la 7 decembrie 1935, în comuna Margina din județul Timiș, Sorin Titel urmează cursurile liceului „Coriolan Brediceanu" din Lugoj (1945-1948), continuate la Caransebeș (1948-1953), unde își susține bacalaureatul. După un an dedicat cinematografiei, devine student al Facultății de Filologie din București (1953-1956), urmează un an la Cluj (1957), întrerupând apoi studiile, pentru a se reînscrie la București (Secția fără frecvență, 1960-1962), luându-și licența în 1962. Câțiva ani (1957-1961) este profesor suplinitor de limba și literatura română în comuna Cârpa (din județul Caraș-Severin). După finalizarea studiilor universitare, devine redactor la revista „Orizont" din Timișoara, iar, din 1971, este redactor la „România literară" din București.

După debutul său din paginile „Tribunei" cu povestiri de mici dimensiuni, colaborează intens la

„Orizont” și „România literară”, publicând scurte narațiuni și articole de critică literară, afirmându-se ca prozator și eseist. Volumul nuvelistic intitulat ***Copacul*** din 1963 marchează începutul unei febrile activități editoriale, încheiate prematur. În răstimpul a două decenii, scriitorul sensibil, cultivat, un spirit novator în tehnicile narative experimentate cu măsură, dă la iveală o creație variată și originală: **nuvelistică — *Reîntoarcerea posibilă*** (1966), ***Valsuri nobile și sentimentale*** (1967), ***Dejunul pe iarbă*** (1968), ***Noaptea inocenților*** (1970); **romane — *Lunga călătorie a prizonierului*** (1971), ***Țara îndepărtată*** (1974), ***Pasărea și umbra*** (1977, operă răsplătită cu Premiul Uniunii Scriitorilor), ***Clipa cea repede*** (1979), ***Femeie, Iată Fiul Tău!*** (1983), ultimele patru formând o tetralogie epică; **eseuri și critică literară — *Herman Melville. Fascinația mării*** (1975), ***Pasiunea lecturii*** (1976), ***În căutarea lui Cehov și alte eseuri*** (1984). La 17 ianuarie 1985, când abia împlinise 50 de ani, Sorin Titel moare, lăsând în urma sa o creație epică remarcabilă, înnoitoare în fond și în formă, scrisă cu ambiție și hărnicie de acest om care presimte cu luciditate *„clipa cea repede”* ce i-a fost dată s-o trăiască.

Temele majore abordate de scriitorul cel mai notabil al Banatului sunt: **copilăria și adolescența,** adesea prelungite ca stări de spirit în candoarea altor vârste; **condiția umană** și adevăratele ei suporturi morale: credința, respectul pentru aproapele tău, solidaritatea între semeni, iubirea, jertfa; **imaginea târgului bănățean,** cu petrecerile sale, cu atmosfera patriarhală de provincie mândră să-și conserve datinile și obiceiurile, cu prototipurile specifice vieții rurale sau citadine; **călătoria inițiatică,** înțeleasă ca mijloc de cunoaștere a lumii, dar și de explorare

Comunicare orală interactivă

1. Selectați, pe grupe de lucru, două experiențe traversate de eroii romanului studiat în anotimpuri antitetice (primăvară-toamnă, vară-iarnă), explicând reacțiile lor diferențiate și modalitățile găsite pentru a supraviețui laolaltă.
2. Stabiliți, în fragmentul epic reprodus în manual, relațiile dintre personaje; comparați-le cu acelea identificate într-o altă secvență narativă aleasă de voi, în care intercomunicarea eroilor să se manifeste în sens contrar. Ce cauze au provocat schimbarea lor evidentă de comportament?
3. În același fragment din roman citat în manual, analizați tehnicile epice utilizate de scriitor în construcția unei relatări la persoana I polifonice, prin alternarea unor „voci” narative distincte, care modifică permanent ritmul și registrul stilistic al povestirii.
4. Recitiți paragraful final al romanului, care debutează cu afirmația: *„DA, AM SPUS, în vreme ce încercam să ridic privirea spre cer, sunt tot norii aceia subțiri ca niște eșarfe, norii aceia transparenți, pe care i-am mai văzut cândva…”* Analizați fragmentul epic indicat și din punct de vedere gramatical-stilistic, pentru a răspunde la următoarele întrebări: cu „vocea” ori spiritul cui se identifică glasul naratorului, care vorbește continuu, până la epuizare? Discursul rostit este unul lucid, o formă de reverie, o halucinație sau o revelație înaintea morții?

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Deși a debutat în 1963 (cu volumul de nuvele *Copacul*), alături de Nicolae Velea, George Bălăiță și de alți povestitori de la începutul deceniului ’60 al secolului trecut, cu notații lirice despre vârsta copilăriei și a adolescenței, Sorin Titel publică întâiul său roman, intitulat *Lunga călătorie a prizonierului* (în 1971), dovedindu-se **un înnoitor care face deja trecerea estetică către postmodernismul anilor '80** și al celor următori. Cu o intuiție sigură și cu lecturi asimilate din opera lui Franz Kafka și din „noul roman” francez, scriitorul român schimbă complet instrumentele prozei, renunță la cronologia liniară a faptelor, juxtapune — după modelul artei cinematografice — diferite planuri de percepție (asupra timpului, a întâmplărilor, a implicării personajelor în acțiuni) și introduce tehnica alternării mai multor „voci” narative. Povestitorul se identifică, pe rând, cu un personaj sau cu altul, se adresează direct cititorului fie implicându-l ca pe un partener egal în text, fie explicându-i dificilele probleme de receptare a unei narațiuni discontinue, de tipul **colajului epic.** Cartea a avut succes și a fost tradusă în Franța, Ungaria și Polonia. De la proza lirică și simbolică, Sorin Titel schimbă registrul stilistic, evoluând spre **parabolă** și **onirism.** El nu mai vrea să prezinte indivizi, ci însăși condiția umană, în specificitatea ei, trece de la **personalitatea** omenească la **persoană** (speța integrală), realizând **o creație parabolică având un substrat creștin.** Romanul de mici dimensiuni (130 de pagini) reprezintă **o confesiune epicizată** despre condiția umană într-o situație-limită posibilă oricând și oriunde și despre **depersonalizarea individului** (după modelul lui Kafka din *Procesul*) în lumea actuală: un condamnat fără nume și fără menționarea culpei de care se face vinovat este însoțit

într-o călătorie cu destinaţie şi ţeluri neprecizate de către doi gardieni, tot anonimi; localizarea spaţiotemporală a acţiunii este inexistentă, cei trei bărbaţi nu au deloc evidenţiate vârsta, rasa, statutul social, cu excepţia câtorva repere strict umane (prizonierul are o mamă bătrână, la care se gândeşte mereu, iar paznicii, familii şi copii).

Dar personajele lui Sorin Titel îşi vor uita determinările iniţiale (numai de ei cunoscute, nu şi de cititori), vor ignora actul vinovăţiei şi pe cel compensator al sancţiunii şi al ispăşirii, nu-şi vor mai aminti nici cine sunt, cu excepţia calităţii fundamentale de **oameni.** Ei redevin **personaje adamice** în stare să ucidă pentru a se hrăni (un iepure, un cal), dorm pe pământ, în peşteri, lângă ziduri şi ape, se spală în râuri şi sub şuvoaie de ploaie, se apără de fiare prin păduri şi mlaştini, se ajută când se îmbolnăvesc şi se veghează, reînvăţând să supravieţuiască laolaltă şi redescoperind **condiţia umană primordială.** În lupta cu natura, boala, cu accidentele şi cu animalele sălbatice, descoperă ce îi caracterizează fundamental: instinctul de conservare, bărbăţia, rezistenţa fizică şi morală, ingeniozitatea în depăşirea dificultăţilor, solidaritatea de grup; totodată, experienţele traversate le redimensionează sentimente demult uitate, şi anume pe acelea care înnobilează fiinţa: **mila, generozitatea, întrajutorarea, fraternitatea** (între semeni, nu între făpturi consanguine), **puterea de sacrificiu** şi, mai ales, **iubirea de aproape în sens creştin.** Trei bărbaţi, care pornesc la drum cu neîncredere, suspiciune şi ură, vor ajunge să se numească *„dragii mei", „bunii mei prieteni"* şi, în circumstanţe dramatice, *„să se îmbrăţişeze ca fraţii".* Ei vor trece dincolo de barierele psihosociale, vor învinge frica de ei înşişi, de ceilalţi, de singurătate şi chiar de moarte, deoarece, la capătul drumului lung, istovitor, fără finalitate, unicul sens al revelaţiei lor va fi acela **de a constata că au rezistat împreună şi că au resemnificat, prin solidaritate, apartenenţa lor la condiţia umană.**

Paznicii îl încadrează pe condamnat şi merg pe un drum nesfârşit, precum Isus urcând muntele Golgota între cei doi hoţi. **Parabola biblică** este întărită şi de locaţiile consfinţite în povestea sacră (hanul părăsit, grajdul, ieslea animalelor, Zidul Plângerii), de asocierea imaginii celor trei călători cu Magii plecaţi în căutarea Pruncului Sfânt, călăuziţi de steaua magică, şi de prezenţa constantă a unei femei miloase, care îl îmbărbătează pe captiv şi pe care el o strigă totdeauna *„Maria!"* La început, relaţiile dintre eroi sunt cele obişnuite între un deţinut şi gardienii lui: suspicioşi, îl ţin mereu în lanţuri şi îl păzesc cu schimbul, îl bat, inventează jocuri crude, aruncând în el cu pietre (ca mulţimea furioasă asupra Sfântului Ştefan), spărgându-i capul, gata să-l lapideze. Treptat, descoperă că omul are înţelegere şi suflet: le scoate bătăturile din tălpi cu briceagul, unuia îi extrage un dinte cu abces şi le spune, spre uimirea lor, că *„îi iubeşte".* Paznicii ucid cu baionetele un cal aciuat lângă focul lor, pe care prizonierul, încercând să-l mângâie, îl răneşte cu lanţurile. Mâncând din carnea animalului sacrificat, el plânge cu sughiţuri, simţindu-se vinovat că l-a lovit fără să vrea. Pe supraveghetorii tremurând de frig în somn îi acoperă cu haina lui jerpelită, într-un gest de ocrotire solidară. O haită de câini *„hămesiţi"* îi atacă într-o iarnă, dar condamnatul îşi zornăie lanţurile şi animalele fug, înfricoşate. Mult mai târziu, ploile reci de toamnă îl îmbolnăvesc pe captiv, iar însoţitorii, speriaţi, îl duc într-o baracă părăsită, îi fac ceaiuri fierbinţi la primus şi îl învelesc cu lucrurile lor. Se tem pentru viaţa lui şi descoperă că, fără el, misiunea lor îşi pierde orice sens. Sunt cuprinşi de *„o tristeţe neaşteptată"*, le este dor de familii, de casă, de un aşternut curat, de glasurile copiilor.

Descoperirea fraternităţii interumane

Diferenţele dintre ei se estompează, mănâncă la un loc, îşi împrumută hainele şi ajung **să formeze o familie**. Într-o scenă înduioşătoare, îi scot lanţurile de la mâini deţinutului pentru o clipă, iar acesta le ascute vârfurile de la creioanele boante cu care

a sinelui labirintic; **iubirea maternă,** laitmotiv al întregii opere realizate de Sorin Titel, **exemplară** prin devotamentul ei absolut faţă de copilul asupra căruia veghează de la naştere până la moarte, prin capacitatea de înţelegere, de iertare a greşelilor acestuia, prin forţa sacrificiului necondiţionat, pentru ocrotirea celui născut din trupul ei. O mărturisire a autorului însuşi este revelatoare în privinţa **supratemei** din creaţia romancierului: *„Femeia cu pruncul, aşa cum apare în vechea noastră iconografie şi în marea pictură a lumii, este una dintre temele fundamentale ale artei. Am avut tot timpul în faţă imaginea mamei cu pruncul ei şi acest lucru apare explicit şi în cartea mea* (***Femeie, Iată Fiul Tău!*** n.ns.): *iubirea mamei pentru fiul nefericit, femeia neputincioasă care participă la suferinţele fiului, fără să-l poată ajuta. Această temă m-a tulburat adânc, o temă literară, şi nu religioasă a zbuciumului matern, a suferinţei mamei este una fundamentală, zic eu, pentru orice scriitor."* Două exemplificări sunt esenţiale pentru opera acestui prozator, şi anume din romanele lui cele mai reuşite, scrise în 1971 şi, respectiv, în 1983.

În ***Lunga călătorie a prizonierului,*** există o scenă aflată la graniţa dintre realitate şi halucinaţie: ajunşi în curtea interioară a unui imobil, ochii peregrinilor sunt atraşi de strălucirea unei singure ferestre, în bezna de afară. Prizonierul se urcă pe umerii tovarăşilor şi vede în cameră o femeie care citeşte, pregăteşte cina pentru cineva care nu apare şi, când el o strigă pe nume, Maria, femeia întoarce spre el *„o privire lungă şi îndurerată, pe care el o cunoaşte atât de bine".* Eroul cade, se răneşte, dar nu renunţă, chemând cu stăruinţă imaginea scumpă; femeia cu părul cărunt îl priveşte gânditoare, apoi *„duse degetul la buze*

Mariana Petrescu, *Fereastra (I)* (fragment)

în semn de mare taină" și dispare cu odaie cu tot în beznă.

În ***„Femeie, Iată Fiul Tău!",*** prozatorul recurge la **tehnica dublului,** care îi permite asamblări și disocieri rapide de planuri narative, suprapuneri și interferențe tulburătoare de **identități umane similare:** Marcu — fiul de țăran dintr-un sat bănățean, Marcu — pictorul plecat să-și desăvârșească arta la Paris (întâlnind, la Deauville, un tânăr hippy cu aceeași înfățișare), iar ofițerul sârb Ivo Filipovač fiind cel care seamănă cu întâiul Marcu (devenit, pe front, ordonanța sa); personajul Mamei se integrează deopotrivă acestui joc al dublului, disociindu-se în următoarele ipostaze: cea care poartă numele de Sofia (în greaca veche însemnând triada „adevăr", „înțelepciune", „lumină") este mama primului Marcu (mort pe frontul din Galiția, în cea dintâi conflagrație mondială); este apoi mama pictorului Marcu — victimă a unui grav accident de mașină —, și mamă adoptivă pentru ofițerul sârb (acesta necunoscându-și mama adevărată), căreia i se destăinuie din nevoia de a ști dacă a făcut o alegere bună, urmând să se căsătorească. Pentru Ivo Filipovač, sfătuit cu devotament de maica soldatului român mort în

mâzgălesc pe hârtie de împachetat scrisori către cei de-acasă. Hainele și încălțămintea le putrezesc, ploile și ninsorile îi îmbolnăvesc, însoțitorii dându-i tovarășului de suferință fularele lor și ultimele aspirine. Acesta din urmă se roagă în gând mamei să nu-l părăsească, dându-i puterea de a rezista. Ajung să doarmă doi, unul lângă altul, ca să se încălzească, iar cel bolnav se odihnește deasupra lor, *„la uscătoare".* În iernile cumplite, merg cu trenurile personale, se amestecă printre oamenii obișnuiți, le ascultă poveștile. Într-o haltă necunoscută, aprind focul într-o sobă veche, care explodează și incendiul izbucnit arde clădirea într-o clipă *„cu împiegat cu tot".* Fug înspăimântați de la locul nenorocirii și, adăpostiți undeva, îl plâng pe cel ucis, *„înduioșați de soarta lui".* Din acel moment, **între deținut și supraveghetori nu mai este nicio diferență juridică sau umană,** înțelegând toți trei mai bine ideea de fatalitate, „ceasul rău", care lovește pe neașteptate. Din cauza gerurilor cumplite, oamenii călătoresc tot mai rar și astfel prind loc într-un tren internațional, se încălzesc într-un compartiment de lux și privesc la călătorii eleganți, o lume inaccesibilă celor de rând. Într-un ultim compartiment, văd o femeie care *„le surâse prietenos, ducându-și degetul la buze".* Sub înfățișări diferite, în momente de epuizare, disperare, de frică teribilă, ea le iese în cale și îi încurajează să-și continue drumul. Este femeia-mamă, femeia-soție, femeia-soră, femeia-fiică, dar mai ales o prefigurează pe Fecioara Maria, Născătoarea Pruncului Sfânt, și, prin extensie simbolică, maica noastră, a tuturor. **Simbolul mamei terestre și divine** care își veghează fiul traversează întreaga operă a lui Sorin Titel (fiindu-i dedicat integral romanul *Femeie, Iată Fiul tău!*).

Călătoria pare nesfârșită, eroii studiază hărțile, se contrazic între ei, se întorc din drum și ezită la răscruci, dar sunt convinși că se află pe drumul cel bun. Însoțitorii se despart temporar, unul alege altă cale, însă revine lângă tovarășii săi, înțelegând că *„de unul singur, drumul lui nu avea niciun sens".* Într-o vară, *„li se făcu milă de prizonier, îi dezlegară mâinile și picioarele",* considerând lanțurile inutile. Nici nu-și mai aduc aminte de ce fusese condamnat, așa cum nu-și mai recunosc soțiile în fotografii, încurcă numărul și sexul copiilor de-acasă, **biografiile lor amestecându-se până la uniformizare.** Îi atribuie fostului condamnat pozele devenite străine pentru amândoi și *„așa, prizonierul se trezi, pe neașteptate, cu o nevastă și trei copii, situație care îl făcea să surâdă cu tristețe ori de câte ori se gândea la ea".* Sunt slăbiți, îmbătrâniți, cu hainele zdrențuite, obrajii scofâlciți, *„ochii înfundați în orbite", „cu părul lung și murdar"* și picioarele pe care abia le mai târăsc, pline de răni. Însoțitorii îl duc în brațe sau în cârcă pe tovarășul lor, îl freacă cu zăpadă, să nu înghețe, îi oferă resturile lor de mâncare. Își spun povești imaginare despre familiile lor, **visele îndelung reprimate devin realitate,** o lume onirică plină de copii (numărul acestora sporește de la o discuție la alta) iese la suprafața conștiinței din nopțile de insomnie și de coșmar. Nici prizonierul nu-și amintește cine este, iar tovarășii se înduioșează la gândul că este orfan, îl sărută protector pe frunte și se îmbrățișează apoi *„ca frații",* bucuroși de-a fi împreună. Ajung la un circ părăsit, vizitează barăcile căzute în paragină și reconstituie în minte atmosfera însufletită care trebuie să le fi animat odinioară. O scenă ștearsă de ploi și ninsori îi înfățișează pe cei trei Magi, *„dar nu se vedea nicio stea spre care aceștia să călătorească, nicio iesle a pruncului Isus spre care ei să se poată îndrepta…"*

Se numesc deja *„primul", „al doilea"* și *„al treilea",* schimbând, pe rând, locurile, **într-o perfectă egalitate între ei.** Naratorul alege să se identifice cu unul dintre supraveghetorii care încearcă să fugă într-o direcție opusă. Prietenii îl găsesc, nu-i fac niciun reproș și îl îmbrățișează cu *„o neașteptată afecțiune".* Repetă gestul de a-i părăsi, înainte de ivirea zorilor, ca să nu mai poată fi găsit. Își sapă o groapă și se ascunde în ea, privind cerul, ascultând păsările. Își aduce aminte de mama lui, imaginând-o cum

îl așteaptă, răbdătoare, și are o revelație: *„Mama mea e fecioară! și iată-mă pe mine, fiul ei rătăcitor, care se întoarce la ea…”* Prietenii îl găsesc din nou, îmbrățișându-l ca pe un frate drag. Dar vine și ziua când, în plină vară, soarele *„se străduia să răsară și nu reușea”*, călătorii nu mai disting zarea și nu mai înțeleg ceea ce-și spun, picioarele par *„de plumb”* și ei *„se prăbușesc ca niște butuci la pământ”*. Se aude o ultimă voce (reală? a unui trup devenit spirit?), care, într-un **delir final de percepție,** reunește anotimpurile în **proiecția miraculoasă a Paradisului**, pe unde trec *„cele mai frumoase clipe ale zilei, cele mai frumoase clipe ale anului, cele mai frumoase clipe ale vieții…”* pentru fiecare dintre noi. O reverie divină neterminată, ca și ultima frază a romanului rămasă neîncheiată, despre oamenii-*„prizonieri”* eterni în *„lunga călătorie”* prin viață și prin conștiință, orientată fără greș de **steaua iubirii aproapelui**.

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Analizați, într-un referat, modul cum prozatorul a adecvat operei sale literare tehnici specifice artei cinematografice: succesiunea rapidă a scenelor exterioare cu cele interioare, în conformitate cu decupajul regizoral: prim-planurile celor trei bărbați alternează cu gros-planurile (variatele fundaluri prin fața cărora trec aceștia); reluările rapide de instantanee fotografice sunt puse în opoziție cu imaginile *au ralanti*, cu *travellingurile* (perspectivele în cadre panoramice) și cu secvențele numite *déjà-vu*; trecerea ritmică de la un anotimp la altul, în fotograme specifice, ordonate la masa de montaj; juxtapunerea firească, aproape imperceptibilă, a planului realității celui oniric și a celor trei dimensiuni temporale (prezent, trecut, viitor); esențializarea replicilor într-un scenariu de film, prezența naratorului-erou și martor al întâmplărilor derulate în *story*; gradul maxim de generalitate a poveștii, fapt ce permite filmarea sa în orice spațiu și cu orice tip de actori.
2. Realizați și voi un scenariu și un decupaj regizoral după romanul scris de Sorin Titel, alegându-i un titlu cu semnificație omonimă. Înfăptuiți, cu mijloace proprii, un scurt montaj filmic, folosind actori-elevi; mixați-l cu un acompaniament sonor potrivit viziunii voastre artistice.
3. Documentați-vă (cu ajutorul unui *Dicționar biblic*) despre cei trei Magi — Melhior, Balthazar și Gaspar —, care, urmând mersul stelei strălucitoare din Chaldeea, de pe malurile Mării Caspice, au traversat, pe spinarea cămilelor, teritorii întinse de-a lungul Tigrului, Eufratului, al pustiului Nomazilor și al Mării Moarte, ca să aducă Fiului Preasfintei Fecioară Maria daruri bogate: aur, tămâie și smirnă. De aceea, ei se închină în fața pruncului Isus, Dumnezeu desăvârșit (în Spirit) și Om desăvârșit (în Trup). Asociați, într-o paralelă, mitul biblic cu semnificațiile atribuite de scriitor celor trei personaje plecate tot într-o călătorie inițiatică.
4. Pruncul Sfânt s-a născut la marginea orașului Bethleem din provincia romană Iudeea, într-un staul de vite cu paie pe jos, încălzit de răsuflarea blândă a vitelor de povară. Taina Tainelor s-a săvârșit într-o iesle, în sărăcie, frig și în suferință. La fel vor pătimi și eroii imaginați de Sorin Titel. Argumentați, într-o compoziție liberă, de ce mântuirea și speranța acestei lumi, cunoașterea de sine și respectarea aproapelui nu se pot împlini altfel decât prin jertfă.

război și pe care el îl ocrotise, *„numai o femeie poate să înțeleagă într-adevăr lumea, pătrunzându-i în așa fel esența, încât nicio discordanță să nu apară, nicio discrepanță, nici cea mai mică sau neînsemnată împotrivire. Îi va fi totdeauna ușor să-și găsească locul pe pământ, fiind pretutindeni la ea acasă…”* Așadar, **devoțiunea maternă** (pentru fiul bun sau pentru cel adoptiv) rămâne aceeași, indiferent de spațiu, timp ori de civilizația în care se manifestă. Paginile din romane și din eseuri, dedicate **elogiului femeii în ipostaza ei maternală laică ori religioasă** (de *mater dolorosa* suferind alături de fiul rătăcitor și nefericit), sunt printre cele mai emoționante și mai credibile estetic realizate de Sorin Titel.

Repere critice

Romanul înfățișează această bâjbâire în timp și în spațiu, iarna și vara, ani în șir, într-o succesiune rapidă de anotimpuri și situații. Pare o inițiere în moarte, o călătorie prin micul infern însoțită de o lentă depersonalizare a individului […]. *Romanul vorbește, în fond, despre frică și depersonalizarea omului în imperiul fricii.*

Eugen Simion în ***Dicționarul scriitorilor români, R-Z***, coordonat de M. Zaciu, M. Parahagi, A. Sasu, 2002

Bibliografie

- Ovid S. Crohmălniceanu, ***Al doilea suflu,*** Editura Cartea Românească, București, 1989.
- Elisabeta Lăsconi, ***Oglinda aburită, oglinda lucioasă. Sorin Titel, universul creației,*** Editura Amarcord, Timișoara, 2000.
- Eugen Simion, ***Scriitori români de azi,*** III, Editura Cartea Românească, București, 1984.

Punctuația și justificările ei sintactice și stilistice

Definiție. Punctuația reprezintă un ansamblu de **semne convenționale** care permite segmentarea unui text în unități semantico-sintactice, marcând *intonația* și *pauzele*. În limba română, semnele de punctuație, folosite fie izolat, fie în combinații, sunt următoarele*: bara oblică, cratima, linia de dialog, semnul de exclamație* și *cel de interogație, ghilimelele, parantezele, pauza albă* (sau *blancul*), *linia de pauză, punctul, punctul și virgula, două puncte, punctele de suspensie* și *virgula.*

Caracteristici. Punctuația, alături de normele ortografice, formează normele literare privitoare la **aspectul scris** al limbii. Respectarea normelor ortografice și ortoepice a marcat **procesul de unificare a limbii române cultivate**, iar pronunțarea obligatoriu literară este temeiul scrierii corecte. Normele de punctuație sunt specificate în gramatici, îndreptare și dicționare specializate, unele fiind obligatorii, iar altele, facultative.

Exemple. Dialogul (ca secvență de replici ordonate logic între doi sau mai mulți colocutori) este marcat de semne de punctuație precise: *linia de dialog* (care introduce vorbirea directă), *virgula* (obligatorie după vocativ sau după interjecția de adresare), eventual *a doua virgulă* (sau *linia de pauză*), ca marcă a propoziției incidente (care precizează în text cine vorbește), *semnul întrebării* (pentru propoziția interogativă), *semnul exclamării* (pentru propoziția exclamativă), ambele semne (pentru propoziția mixtă, interogativă-exclamativă), eventual *punctele de suspensie* (sugerează participarea afectivă la enunț, chiar mimica înlocuitoare a unui răspuns verbal: *— Ioane, zise femeia cu indignare, ce mi-ai făcut…?!; — Domnule, răspunse băiatul jignit, după ce a fost admonestat cu severitate, așa vă purtați cu un copil?!...*). Dialogul poate fi anunțat prin două puncte, așezate după un verb *dicendi* (*Ei își ziseră:/ — Ioane, unde te găsesc?/ — La școală*).

Monologul (ca replică de ample dimensiuni emisă de un locutor/personaj care vorbește cu el însuși sau despre sine în fața altora, fără a aștepta vreun răspuns) este un enunț în stil direct, dar fără introducerea sa printr-un verb *dicendi.* Fiind dominat de funcția expresiv-interjecțională, acest tip de discurs continuu face apel îndeosebi la intonația exclamativă, capabilă să exprime emoția participativă, implicarea afectivă a vorbitorului în conținutul enunțului rostit la persoana I (*Doamne, ce-am să mă fac?! Pe cine să contez? De cine să mă despart? O, ce destin! Ce de greșeli!... Vreau să izbândesc; sunt încă tânără!*).

Semnele de punctuație au justificare *prozodică, sintactică, discursivă* și *stilistică: prozodic,* marchează în scris pauzele fonetice de pronunție între grupuri sintactice și enunțuri; *sintactic*, precizează anumite raporturi sintactice sau absența elementelor conjuncționale în indicarea acestor raporturi; *discursiv*, marchează fenomene de tipul focalizării, al tematizării, al modalizării; *stilistic*, evidențiază fenomene expresive (structuri emfatice, exclamative etc.). De exemplu, **virgula**, din punct de vedere *prozodic*, separă structuri incidente (*Vino la tablă, **zise profesorul**.*); *sintactic*, indică raportul de *parataxă* (leagă propoziții de același fel); *discursiv*, virgula separă structuri modalizante (***Din fericire,** am luat examenul.*); *stilistic*, focalizează propoziții completive directe sau indirecte inversate (*Că învățăm continuu*[1]*,/știm cu toții*[2]*/.*).

Exerciții. Aplicații

1. Selectați un fragment dialogic dintr-o operă studiată și precizați rolul sintactic și stilistic al fiecărui semn de punctuație.

2. În romanul *Bietul Ioanide* de G. Călinescu, există exemple de monolog narativ (adresat și interior): al lui Ioanide către Elvira, îndemnându-și mental soția s-o controleze pe fiica lor, Pica; al arhitectului către fiul său, Tudorel, adresându-i-se în imaginație, pe durata lecturii jurnalului intim al tânărului; al lui Ioanide către prietena din tinerețe, doamna Valsamaki-Farfara. Alegeți unul dintre ele, analizându-i punctuația specifică.

3. Romanul lui S. Titel *Lunga călătorie a prizonierului* coincide cu un monolog extins, în care persoana I alternează mai multe „voci" narative, iar capitolul final reproduce fluxul conștiinței protagonistului sub forma delirului verbal. Analizați punctuația adecvată unui asemenea discurs neîntrerupt, al cărui final rămâne deschis.

4. Piesa *Regele moare* de E. Ionescu se încheie cu o *tiradă* (adresare în formă de monolog cu rol retoric și patetic) rostită de regina Margareta (și reprodusă în manual). Analizați punctuația textului dramatic și explicați contribuția stilistică a acesteia la amplificarea efectului scenic tragicomic.

„Cât timp povestim, război nu va fi”

Mircea Nedelciu

Zmeura de câmpie

(fragment)

[…] („Pur şi simplu colind prin ţară.” „Şi asta faci de când te-ai liberat din armată?” „Nu, am fost mai întâi pedagog la un liceu, dar mi-au pus în vedere să-mi caut de lucru aiurea pentru că n-am buletin de oraş.” „De scenarii te mai ocupi?” „Aproximativ.” „Cum adică?” „Adică, am găsit acolo unde eram pedagog un puşti de la Casa de Copii care s-a hotărât să-şi caute de unul singur părinţii.” „Şi ăsta!?” „Şi, ce te miră?” „Deci şi el colindă?” „Exact. Aşa că l-am pus să-mi povestească ce a aflat şi cred c-o să-mi iasă un scenariu bunişor din povestea asta.” „Crezi?” „Sunt sigur, însă, ce e foarte captivant pentru mine este că el a dat şi de urme ale părinţilor mei.” „Aha. Şi?” „Nu e chiar aşa de simplu. Din ce am dedus eu până acum, se pare că tatăl meu a fost însurat câţiva ani cu o femeie din satul acesta care-i trecut pe buletinul meu. Acea femeie nu e mama mea şi nici nu ştiu dacă ea mai trăieşte. Lucrurile astea se întâmplau înainte de război. Stai să vezi! Femeia era însă mai de multă vreme curtată de un alt tip, mai tânăr puţin, băiatul unui învăţător. Ăsta aranjează ca Grinţu, babacu' meu deci, să fie încorporat şi să fie trimis direct pe front. Înţelegi în ce scop, nu? Bătrânul fuge, dar tot este încălţat şi trimis pe front. Femeia lui rămâne singură la părinţii ei. Se pare că bătrânul era venit din altă parte, încă nu ştiu de unde. Buun. Băiatu' învăţătorului trece la acţiune şi încet-încet prin diverse manevre şi acte false, ştiu şi eu, plastografii etc. — văd eu ce bag aici dacă fac scenariul aşa — o convinge pe femeie că soţul ei a murit pe front şi o ia el de nevastă. Grinţu, bătrânu deci, află de lucrurile astea şi după război nu se mai întoarce acasă. Se opreşte undeva la munte şi se însoară acolo din nou. Se pare că eu acolo sunt născut. În fine, de aici începe o parte şi mai complicată. Unele accente ale ei noi nu le vom înţelege niciodată. Adică de ce am ajuns eu în cele din urmă din nou în satul în care bătrânul nu avea niciun motiv să revină?”

Muşu şi Aşchiopoaie îşi terminaseră porţiile de ficat şi cârnăciori, goliseră vreo trei sticle de vin şi se săturaseră să tot privească printre perdele la ce se întâmpla pe ringul de dans. Oricum, femei neînsoţite nu păreau să fie pe acolo, deşi unele păreau însoţite nepotrivit. Ascultau.

„Şi?” — întrebă din nou Zare. „Şi. Se pare că noul soţ al primei femei a lui taică-miu a reuşit din nou să tragă sforile şi să-l înfunde pe bătrân. L-a pârât cu ceva, l-a denunţat, ştii cum era pe atunci, şi l-a băgat pe vreo câţiva ani la puşcărie. Cum a dat de el, cu ce l-a pârât, ce s-a întâmplat cu mama mea, despre toate astea nu ştiu nimic.” „A, păi eşti pe terenul tău acum, delaţiunea, istoria, nu ştiu ce. Chiar vrei să faci un scenariu din asta?” „Să vedem. Partea ciudată e că *am fost făcut cadou* familiei delatorului.” „De ce, cum?” — întrebă Zare. „Uite aşa, să mă întreţină el cât timp e bătrânul la puşcărie. Sau poate că Grinţu, tata deci, s-a gândit că prima lui femeie va avea grijă de mine. Ţi-am spus că despre mama nu ştiu nimic.” „Extraordinar!” — zice Zare. „Şe oameni, bre, şe oameni!” — adăugă şi Aşchiopoaie care-i numai ochi şi urechi. „Buun, acum vine

Coordonate ale vieţii şi operei

Mircea Nedelciu (1950-1999) s-a afirmat, iniţial, ca membru al cenaclului „Junimea” din cadrul Facultăţii de Litere din Bucureşti, condus de profesorul şi criticul Ov.S. Crohmălniceanu, alături de tineri poeţi şi prozatori ai generaţiei ’80, iniţiatori ai postmodernismului şi ai textualismului. După momentul debutului publicistic (în 1977, în revista „Luceafărul”), s-a impus în tripla calitate de prozator (cultivând predilect proza scurtă), de publicist şi de teoretician literar. Critica de marcă a fenomenului literar contemporan a văzut în personalitatea complexă şi originală a lui M. Nedelciu pe scriitorul cel mai notabil al generaţiei textualiste, capabil — în ultimele scrieri — chiar să depăşească experimentul unei formule literare deja consacrate.

Publicarea, în 1979 (anul debutului editorial), a volumului ***Aventuri într-o curte interioară*** a făcut din autorul ei promotorul unei formule inedite în proză, al unei tipologii umane revigorate, înnoind mijloacele epice şi desacralizând prin ironie

▶▶▶

atât construcția narativă a ficțiunii, cât și pe cel care o realizează. A continuat să se remarce prin predilecția pentru genul scurt în creațiile ulterioare din volumele: ***Efectul de ecou controlat*** (1981), ***Amendament la instinctul proprietății*** (1983), ***Și ieri va fi o zi*** (1989), dar a surprins plăcut critica prin alternarea schițelor și a nuvelelor cu epica de anvergură, dând la iveală și romanele ***Zmeura de câmpie*** (1984), apreciat de Eugen Simion drept *„o carte substanțială în sine, ca proză nouă, printre cele mai valoroase scrise, în acest deceniu, la noi"*; ***Tratament fabulatoriu*** (1986), operă marcând — parțial — un antitextualism, prin depășirea modelului epic și conceptual; ***Femeia în roșu*** (1990), text produs în colaborare cu Adriana Babeți și Mircea Mihăieș. Creațiilor propriu-zise li s-a adăugat eseul intitulat ***Povestea poveștilor generației '80*** (1998). Reușitele estetice ale acestui prozator foarte talentat, dispărut prematur din viață și din spațiul literaturii, sunt menționate în diferite antologii de proză scurtă, datorate lui Ovidiu S. Crohmălniceanu, Cornel Regman, Gh. Crăciun, Viorel Marineasa, Ion Bogdan Lefter. Selecții din textele sale au fost cuprinse în antologii publicate în limbi de circulație internațională.

Nicolae Popescu, *Portret de bărbat în roșu*

secvența șoc: femeia, prima nevastă a lu' tata deci, nu știe nimic. Ea crede că Grințu a murit pe front și e însărcinată, trebuie să-i nască un copil noului ei soț abia acum, suntem prin cincizeci și ceva, deci a așteptat și ea o vreme, a avut unele bănuieli!" Mușu se întoarce și el cu spatele la vitrina de sticlă prin care până atunci tot mai privise ringul de dans. E cu spatele la cei trei și privește spre mare. Tace. „Eu sunt adus plocon în casa ei tocmai când femeia trebuia să nască. Nu știu cine m-a adus, bănuiesc doar, în fine, nu are prea mare importanță. Delatorul face o scenă de furie, femeia alta, secvență șoc, cum ți-am zis, ea probabil că vede că eu semăn cu Grințu bătrânul, scandal, chestii și femeia naște pe loc, tot un băiat se pare, dar după asta cade bolnavă, înnebunește, ceva se întâmplă cuu ea!" „Șe oameni, bre, șe oameni! — se miră de unul singur Așchiopoaie. Tot el toarnă și în paharele golite între timp. „Nu ce oameni, bă, ce perioadă ciudată!" — îi atrage atenția Zare, dar băiatul pare să nu înțeleagă ce i se spune. Zice doar: „Ţţţ-ţţ-ţ!" „Oare așa a fost povestea sau o fi fost altfel și dumneata vrei să-ți iasă filmu'??" — întreabă și Mușu. „Stai că n-am terminat", zice Grințu. „D'apoi să spui întâi cum o fost și pă urmă s-o termini!" — insistă moțul. „Mușule, lasă gura!" — pune Zare lucrurile la punct. Grințu continuă. „Nu peste mult timp, un an, doi ani și noul meu tată e arestat. Cineva a avut grijă și de el să nu scape nepedepsit! Așa că mesagerul, cel care m-a adus plocon prima dată, nu știu cine e, dar bănuiesc, mă ia și mă dă în grija unei femei pe care eu o credeam mamă când a murit și a trebuit să fiu luat în Casa de Copii. Acum știu că nu era mama mea. Ce zici, Popescu?")

Eu respect propozițiile esențiale privitoare la cinstea istoricului și la loialitatea lui față de fapte și documente. N-am uitat principiile sănătoase pe care m-ați pus să le învăț pe dinafară. Știu că indignarea sau admirația pot să apară în orice descriere de fapte istorice, dar că ele nu trebuie niciodată să țină loc de explicație, dar… dacă totuși facem loc indignării și admirației, de ce am ezita să facem loc și *ironiei, burlescului,* tuturor celorlalte sentimente care pot apărea în timpul descrierii? […]

Comunicare orală interactivă

1. Analizați, pe grupe de lucru, toate secvențele narative în care apare simbolul fructului de pădure roșu-parfumat, începând cu evocarea din debutul romanului, păstrată în amintirea lui Zare Popescu; pe baza interpretărilor formulate, decodați semnificațiile titlului romanesc, *Zmeura de câmpie.*
2. Identificați modalitățile narative utilizate de scriitor în fragmentul epic reprodus în manual; pe care dintre acestea le apreciați drept relevante pentru stilul prozatorului postmodernist? Motivați-vă opțiunile naratologice.
3. Pe baza analizei modalităților narative abordate de scriitor, definiți trăsăturile textualismului: juxtapunerea fragmentelor epice, cronologia răsturnată prin ambiguizarea planurilor temporale, numărul mare de povestitori și alternarea lor, disocierea vocii narative de cea auctorială (a autorului), tehnica utilizării citatelor (colaje de pasaje reale sau de fragmente închipuite), contestarea narațiunii pe cale de a se constitui, interpelarea frecventă a lectorului (obligat să participe chiar la soluționarea unor fapte propuse în text).
4. Alegeți câteva fragmente epice ilustrative (precum dialogul pasagerilor din tren sau convorbirea tip „șezătoare" a țăranilor în jurul cazanului unde fierbe țuica), pe baza analizei cărora să demonstrați că M. Nedelciu este un maestru al stenografierii limbajelor oralității.

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Textualismul — experimentul epic și nevoia de fabulație

În *Zmeura de câmpie*, creație în proză având aspect de *ciné-vérité*, tânărul aspirant la meseria de regizor de film, Radu Anton Grințu, imaginează un scenariu pe tema războiului, care **pare să se contureze odată cu scrierea operei epice propriu-zise. Romanul textualist** este redactat sub forma unui dicționar esențializat al vieții, de la litera *A* (*arac*: element *„vertical"* sprijinind *„viața de lângă el, planta"*) până la *Z* (*zaț*, în sens tipografic: *„text cules cu litere de plumb* […] *și gata pentru tipărit"*). Toate instanțele narative participă direct la realizarea operei și ceea ce este relatat în cuprinsul ei nu trăiește ca semnificație (**subiect**) decât pe durata lecturii; textul decodat, transformat în **obiect** *„chiar înainte ca dumneavoastră să ajungeți cu lectura la sfârșitul acestei fraze, a fost deja topit și a devenit din nou o bucată informă de plumb".* Autorul însuși pare să nu știe de la început ce va cuprinde cartea, în ce constă tema ei sau care îi va fi mesajul, lăsând în seama cititorului aceste probleme estetice și morale. În **dicționarul existențial epicizat,** discursul narativ îmbracă forme proteice succedate rapid: scenariu de film, decupaje regizorale cu indicații scenice de lumini și sunete naturale, instantanee și fotograme reunite în scurte montaje, evocări, descrieri, dialoguri alternate cu monologuri, relatări (chiar o schiță de rezumat aproape de final), digresiuni livrești, schimb epistolar între personaje, un caiet de regie, inserții de citate din opere istorice și literare (cu sursele bibliografice precizate riguros), articole de dicționar, intervenții auctoriale de natură teoretică și eseistică etc. Juxtapunerea unor specii discursive atât de variate amestecă timpurile, planul real cu imaginarul, vocile narative care se succed permanent, uneori chiar în aceeași frază. Drept urmare, cititorul nu știe până la capăt dacă regizorul-povestitor reproduce fapte din biografia sa, a altor personaje ori inventează *ad-hoc* biografii pentru scenariul proiectat. Variatele tipuri de texte juxtapuse sunt relatate sec, aproape telegrafic, au aspect fragmentat și rămân nefinalizate, iar cititorul este obligat să le reordoneze logic și să refacă de unul singur coerența faptelor. El este adesea interpelat de naratori, invitat să soluționeze o situație ambiguă și chiar ironizat de autor: *„Dacă, totuși, până aici ceva e neclar, vă rog să nu-mi pretindeți să vă dau adresa de-acasă și, chiar dacă o aflați pe o altă cale, vă mai rog să nu-mi scrieți întrebându-mă de una sau alta.* ***Lămuririle suplimentare n-au făcut nicicând fericirea cititorului"*** (s.ns.). De exemplu, romanul debutează cu o scenă dialogată între doi soldați care își satisfac stagiul militar, Radu A. Grințu și Zare Popescu, primul ascultând instantanee evocate din copilăria camaradului său. Stilul convorbirii generează **ambiguitate în receptarea textului,** deoarece lectorul nu știe: 1) dacă dialogul se desfășoară în prezent ori dacă discuția este refăcută mental, mai târziu, de către Grințu; 2) dacă reprezintă o convorbire reală sau Radu a construit-o fictiv în scenariul de film.

Terapia povestirii — *„un mod activ al uitării"*

Vocile narative aparțin tinerilor și bătrânilor loviți deopotrivă, indirect sau direct, de efectele celui de-al Doilea Război Mondial și ale dictaturii stalinist-comuniste: **Radu Andrei Grințu** (profesor la țară, pedagog într-un internat de băieți, ghid turistic, pasionat de regia de film), **Zare Popescu** (etern candidat la Facultatea de Istorie, spirit autodidact, capabil să formuleze o interpretare originală a fenomenelor istorice

Sabin Popp, *Peisaj urban*

Prozatorul a fost distins, de mai multe ori, de Uniunea Scriitorilor din România, precum și de către cel mai înalt for cultural, Academia Română, cu premiul „Ion Creangă".

M. Nedelciu a fost membru fondator al Asociației Scriitorilor Profesioniști din România (ASPRO) și președinte al Asociației Culturale Româno-Franceze „Euromedia". Asupra volumelor sale de proză au formulat opinii critice pertinente: Ovidiu S. Crohmălniceanu, Eugen Simion, Cornel Regman, Nicolae Manolescu, Mircea Cărtărescu, Gheorghe Crăciun, Sorin Alexandrescu, Mircea Iorgulescu și alții.

Mircea Nedelciu, liderul generației textualiste, este un teoretician literar dublat de un prozator care folosește tehnica juxtapunerii fragmentelor epice, a discursurilor aparținând mai multor personaje (uneori, doar voci narative), disociind și glasul autorului de cel al naratorului. Acest experimentator de tehnici naratologice rămâne preocupat mai ales de felul cum spune un text, a

cărui desfășurare epică reunește colaje de istorisiri, în care vorbesc mai mulți povestitori. Personalitatea umană se configurează prin capacitatea sa de a fabula, fapt ce îl apropie pe tânărul prozator de M. Sadoveanu și de M. Eliade, cu mențiunea că relatările eroilor lui Nedelciu sunt o formă compensatorie a **prozaismului existențial**, în timp ce istoriile sadoveniene amplifică gestul omenesc în legendă, iar povestirile eliadești recuperează sacralitatea din coordonatele profanului.

Mărturisiri

A experimenta în literatură înseamnă, după opinia mea, a scrie cu un număr de constrângeri cunoscute, autoimpuse sau impuse. Scriitorul demn de acest nume are nevoie de constrângeri pentru ca spiritul lui să țâșnească, prin scris, spre libertate. „Formele fixe", de exemplu, împlineau această funcție în literatura clasică. Se poate observa ușor, de îndată ce intervin sau sunt alese de scriitor alte tipuri de constrângere, că cele vechi nu mai sunt necesare, nu mai sunt respectate. Așa se explică dispariția granițelor stricte între genurile literare, folosirea reziduurilor narative în poezie și a soluțiilor insolite în construcția romanescă, investirea unor structuri textuale nelitterare cu funcții catarctice.

Mircea Nedelciu, ***Dacă vorbim strict de știința de a scrie,*** 1986

Ion Andreescu, *Țărancă cu broboadă verde*

prin corelarea destinelor umane, a obiectelor și a numelor acestora, precum și a poveștilor, fără legătură cu o cronologie oficială a faptelor), **Gelu Popescu** (elev la Liceul de Mecanică Fină, unde Radu Grințu este temporar pedagog, presupus frate al lui Zare și ocrotit de acesta), Ana Szasz (elevă la Liceul Pedagogic, învățătoare într-un sat de munte, iubită, pe rând, de Zare și de Gelu), profesorul de istorie Valedulcean (modelul lui Zare, corespondând până la moarte cu discipolul său), învățătorul Spiridon Popescu și țăranul Anton Grințu (cu familiile lor învrăjbite de moarte și risipite), țăranul-caporal G.P., zis Bobocică (acela care scrie un fals jurnal de război din perspectiva demitizantă a celui ce asigură zilnic pâinea camarazilor de luptă și asistă neputincios la ororile de pe front; cu acest prilej, autorul reia textul nuvelei *Istoria brutăriei nr. 4* din volumul său de proză scurtă *Aventuri într-o curte interioară*). Narațiunea este alertă, suspansul, asigurat de continua glisare a planurilor temporale și epice, de **obsesia drumului** (temă comună cu opera lui Sorin Titel), **asociată cu nevoia căutării de sine.** În ciuda registrului ironic și ludic în care sunt narate întâmplările, **scindarea personalității eroilor** (indiferent de vârste) **are resorturi tragice.**

Trei tineri cu vârste apropiate au în comun **condiția de orfani** (laitmotiv în proza scriitorului), experiența frustrantă de la Școala de copii abandonați din Sinaia, dorința de a-și cunoaște părinții și de a înțelege ce s-a întâmplat cu familiile lor, de au fost încredințați ocrotirii publice. Radu A. Grințu se împrietenește (deloc întâmplător) cu Zare și cu Gelu Popescu (atât de apropiați, încât se cred frați), descoperind **o dramă istorico-familială comună.** Grințu susține *„rolul istoric al delațiunii"* (altă temă recurentă în creația lui M. Nedelciu), pe care Zare îl contestă (refuzând să accepte că este fiul și nepotul unor delatori, așa cum va afla ulterior de la prietenul său). Radu A. Grințu este fiul lui Anton, plugar din satul Burlești, care trăiește **o dublă injustiție**, **erotică și socială:** se însoară cu tânăra învățătoare Speranța, femeie râvnită în taină și de fiul cel mare al învățătorului Spiridon Popescu (om rău, nemilos, care își alungase băiatul mezin de acasă, pentru că Niculaie se născuse handicapat). Florea (sau tatăl lui?) îl „toarnă" pe țăran și acesta este singurul din sat care primește ordin de încorporare. Pe front, se poartă ca un erou, îi salvează viața sublocotenentului Stamatescu, viitorul director (după demobilizare) al orfelinatului unde au crescut cei trei băieți. Anton supraviețuiește, dar află că Speranța, crezându-l mort (conform falselor zvonuri răspândite de rivalul lui în dragoste), s-a măritat chiar cu Florea, rămânând însărcinată. Anton își ia lumea în cap, se refugiază într-un sat de munte, unde se recăsătorește, având un băiat. Când copilul împlinește un an, coboară la vale, dornic să revadă satul natal și să-i cumpere pruncului hăinuțe noi. Este văzut de Florea, care îl denunță a doua oară *„că ar fi simpatizat cu legionarii înainte de a pleca pe front"*. Este arestat și închis vreme de 15 ani, iar copilul, încredințat orfelinatului (după ce a fost înfiat și crescut până la 13 ani de sora lui Vergu, fost tovarăș de arest cu Anton). La vârsta de trei ani, Radu a fost însă dus de Vergu în casa soților Popescu: șocată, Speranța a născut prematur un băiat (pe Zare) și apoi a înnebunit, fugind din preajma soțului-turnător. În casa Popescu, au locuit un timp numai bărbații și copiii: bătrânul Spiridon, Florea, Radu A. Grințu (de la trei la cinci ani) și nepotul Zare (de la naștere până la doi ani și jumătate). În ziua în care Florea Popescu a fost și el arestat (urmare a unui denunț vindicativ?), fiul său se juca împreună cu Radu, ascunzându-se de el în tufele de zmeură din curtea casei (imagine persistentă, cu care debutează romanul și dialogul celor doi prieteni, fără ca Radu să se recunoască drept al doilea erou al scenei evocate). Mama lui Florea și bunica lui Zare, grav bolnavă, moare la scurt timp după arestarea fiului ei. După eliberare, Florea devine economist într-o uzină, se stabilește în Vâlcea, se recăsătorește, corespondând rar cu tatăl său. **Tată și bunic denaturat,** Spiridon Popescu și-a nenorocit fiii,

apoi l-a îndepărtat şi pe unicul său nepot, ducându-l la orfelinat (sub pretextul că tatăl copilului era în închisoare, iar mama îşi pierduse minţile). Împreună cu Zare, l-a alungat şi pe Radu Grinţu, îmbolnăvindu-se ulterior de nervi şi pensionându-se înainte de vreme. Problematică rămâne genealogia lui Gelu Popescu: reîntâlnindu-l pe Stamatescu, devenit inspector şcolar chiar în judeţul unde vrea tânărul să profeseze, acesta îl sfătuieşte să-şi caute rădăcinile tot în satul Burleşti. Acolo îl cunoaşte pe Anton Grinţu, îmbătrânit, ursuz şi mizantrop după experienţa războiului, o detenţie îndelungată, pierderea familiei şi atâtea suferinţe, pe care Gelu îl ajută la fabricarea de ţuică în cazan, convingându-l să i se destăinuie. Naratorul îl avertizează pe cititor: *„Între ei doi ar putea fi o legătură secretă, dar autorul acestor rânduri o ignoră deocamdată cu desăvârşire."* Această remarcă ironică înseamnă că Radu şi Gelu ar putea fi amândoi copiii lui Anton Grinţu. Dar Zare pare convins că Gelu este fratele lui, trimiţându-i regulat scrisori, bani de întreţinere şi supraveghindu-i evoluţia. **Criticii literari au opinii diferite:** E. Simion şi D. Micu îi consideră fraţi buni pe Radu şi pe Zare, iar Cornel Moraru — pe Radu şi pe Gelu. **Filiaţia lor este incertă** (precum însăşi existenţa dramatică a părinţilor), **importantă rămânând afecţiunea neclintită dintre toţi trei.** Şi, totuşi, **drama existenţială se prelungeşte şi la generaţia următoare:** Zare se îndrăgostise primul de Ana (la o festivitate organizată în orfelinatul de la Sinaia), s-au despărţit dintr-o neînţelegere, iar fata îl va cunoaşte apoi pe Gelu, trăind cu el o scurtă poveste de dragoste. Când află că iubitul ei este fratele lui Zare, Ana îl părăseşte, pleacă în satul de munte unde a fost repartizată ca învăţătoare şi naşte prematur un copil. Radu A. Grinţu porneşte pe urmele femeii, anunţându-şi prietenii că unul va fi tată (Gelu), iar celălalt — unchi (Zare), fiind convins că tinerii părinţi (Gelu şi Ana) se vor reconcilia. Până la oficializarea relaţiei lor, Gelu va deveni tatăl unui copil nelegitim, aşa cum este şi el. Într-o mărturisire anterioară făcută Anei, Gelu îi spusese că se consideră şi el *„un mutilat de război"*, cu o familie dispersată, măcinată de conflicte grave, al cărei destin nefericit pare să-l urmărească implacabil. *„De fapt, tu nu ştii, Ana, nici eu şi nici fratele meu nu ne cunoaştem părinţii. Într-un fel,* ***aceasta este infirmitatea noastră****"* (s.ns.).

Exerciţii de reflecţie şi compoziţii

1. De obicei, M. Nedelciu îşi alege eroi anonimi sau cu nume dintre cele mai banale; în acest roman, dimpotrivă, personajele au nume semnificativ: Gelu, Zare, Ana, Speranţa, Nicolae, Anton, Valedulcean etc. Explicaţi-le înţelesurile (cu ajutorul unui dicţionar onomastic) şi raportaţi-le la destinul eroilor care le poartă; de exemplu, Radu, deşi în limba slavă înseamnă „bucurie", este totuşi numele unui personaj nefericit.
2. Argumentaţi, într-un referat, folosind drept suport orice fragment epic din romanul studiat, că scriitorul adoptă, în concordanţă cu prozaismul existenţelor înfăţişate, un stil direct, denotativ, voit anodin, chiar telegrafic.
3. Justificaţi, într-un proiect (cu abordare teoretică şi ilustrări de fragmente epice), folosirea sintagmelor critice de *proză experimentală* şi de *eseu autoreferenţial* în legătură cu literatura scrisă de Mircea Nedelciu.
4. Elaboraţi o compoziţie de sinteză cu tema: De la naraţiunea tradiţională şi lineară la desacralizarea ficţiunii în viziunea postmodernă.

Referinţe critice

Trecut, prezent, realitate, ficţiune — toate sunt puse pe acelaşi plan şi îndeplinesc aceleaşi funcţii. Prin toate se creează o anumită viziune — sau, mai precis, atmosferă. Atmosfera lumii socialiste româneşti în ultima ei etapă, nu fără ample incursiuni în trecut, îndeosebi în anii ultimului război şi ai începutului de dominaţie comunistă, oprimantă. Filmul în pregătire, dacă va fi realizat, va structura feluritele privelişti inedit, într-o sinteză a imaginarului creat în conformitate doar cu logica interioară proprie.

Dumitru Micu, ***Istoria literaturii române de la creaţia populară la postmodernism***, 2000

Alexandru Phoebus, *Strada dintre gârle*

Bibliografie

- Mircea Cărtărescu, ***Postmodernismul românesc***, Editura Humanitas, Bucureşti, 1999.
- Mircea Nedelciu, ***Aventuri într-o curte interioară.*** Prefaţă de Ion Bogdan Lefter. Postfaţă de Sorin Alexandrescu. Editura Paralela 45, Bucureşti, 1999.
- Eugen Simion, ***Scriitori români de azi***, vol. IV, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989.
- Radu G. Ţeposu, ***Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă***, Editura Eminescu, Bucureşti, 1993.

Argumentarea

Definiție. În dubla sa calitate de *concept* (organizare inedită de raționamente) și de *instrument de lucru* (discurs), argumentarea trebuie înțeleasă ca **practică logico-lingvistică**. În prima sa accepție (teoretică), Constantin Sălăvăstru o definește astfel: *„Argumentarea este o organizare de propoziții cu ajutorul raționamentelor, în vederea întemeierii (dovedirii) altei propoziții, cu scopul de a convinge interlocutorul de adevărul sau falsitatea ei"* (*Teoria și practica argumentării*, 2003). În cea de-a doua accepție (pragmatică), argumentația coincide cu modul de organizare a discursului caracterizat prin asumarea de către locutor a unui punct de vedere/a unei opinii categorice, expunerea lui/a ei într-o manieră rațională (bazată pe logica argumentelor), în scopul persuadării (al convingerii) interlocutorului în privința adevărului opiniei susținute.

Caracteristici. Ambivalența argumentării ca act de judecată și ca act de comunicare determină și interferențele ei cu multiple discipline: în primul rând cu **logica**, pentru că *„argumentarea este și va rămâne până la urmă o «practică logică», un demers aplicativ integrat imperativelor raționalității"* (op.cit.); cu **arta elocinței** — cu retorica (așa cum a dovedit Platon în dialogurile sale), fiindcă argumentele trebuie să fie rostite în mod convingător, iar persuasiunea să impresioneze auditoriul (de exemplu, în oratorie, în avocatură, într-un discurs oficial); cu **teoria comunicării**, deoarece argumentarea este un act de comunicare orală sau scrisă; cu **științele psihosociale**, întrucât provoacă un fapt de intervenție individuală din anumite motivații și având consecințe asupra opiniei colective; cu **praxiologia** (teoria acțiunii eficiente), conform căreia orice argumentare urmărește împlinirea unui scop, și anume convingerea interlocutorului; cu o nouă știință, **erotetica** (logica întrebărilor), potrivit căreia argumentația dezvoltă, într-o succesiune tactică, un schimb de întrebări și răspunsuri cu valențe explicite/implicite, în marginea unei teze ce trebuie dovedită; cu **morala**, căci natura argumentelor și modul lor de susținere produc efecte asupra individului și/sau asupra grupului/societății, iar aceste consecințe pot fi benefice ori malefice.

Exemple. Din perspectivă lingvistică, argumentația este o formă specifică a **discursului științific** (polemic sau nepolemic), discurs tipic **monologic**, dar apare și în cel **jurnalistic**, **didactic** etc. Intervine frecvent și în **formele dialogale** uzuale (conversația, discuția, dezbaterea) ori de câte ori intenția locutorului este de exprimare fie a dezacordului, a contrazicerii, a rezervei, fie a aderiunii față de un punct de vedere formulat de către unul dintre vorbitori. Apare, mai rar, și în cazul **monologului interior**, ca formă a deliberării interioare (a „luptei" gânditorului-vorbitor cu propriile argumente).

Strategiile discursive diferă după cum întregul text este de tip argumentativ sau argumentația intervine spontan în conversație, caracterizând o replică ori un set de replici generate de o afirmație punctuală a vorbitorului; strategiile aplicate diferă după cum intențiile locutorului și/sau ale interlocutorului sunt **ofensive** ori **defensive** (de obicei, alternând între ele). Comune oricărui tip de strategie argumentativă sunt: găsirea și formularea argumentelor, înlănțuirea lor rațională (logica acestora), impresia pe care o creează de utilizare a argumentelor în scopul susținerii adevărului (al „adevărului" apărat de locutor, care nu este obligatoriu și cel acceptat în mod uzual). **Eficiența** unui discurs argumentativ se măsoară în reușita (parțială, totală) a locutorului de a-și convinge preopinentul de adevărul (justețea) argumentelor sale.

Logicianul și filosoful Constantin Sălăvăstru fixează un *model analitic* în teoria și practica argumentării — 1) **Conținutul argumentării:** a) enunțuri, judecăți, propoziții: identificări, distincții, controverse; b) explicit și implicit: natura conflictului în propozițiile argumentative. 2) **Tipologia argumentelor:** a) bazate pe **fapte**; b) bazate pe **exemple**; c) bazate pe **autoritate**. 3) **Tehnicile de argumentare:** a) prin **deducție inferențială** (în terminologia nouă — logica funcționării raționamentului); b) prin **deducție silogistică**; c) prin **tehnici inductive**. Toate trei conlucrează în practica discursiv-argumentativă. 4) **Evaluarea argumentării:** a) aprecierea **validității** ei **materiale** (prin *criteriul veridicității*, al *suficienței* și al *acceptabilității*); b) aprecierea **validității** ei **formale** (prin *deducție inferențială*, prin *tehnici silogistice*, prin *critica deciziei formale* și prin *tehnicile inductive* de argumentare).

Exerciții. Aplicații

1. Alcătuiți un plan de dialog pe o temă controversată, din care să reiasă clar: strategia folosită pentru atingerea țelurilor; succesiunea raționamentelor în dispută; anticiparea de către emițător a obiecțiilor receptorului, pentru a pregăti contraargumente eficiente.

2. Structurați un monolog pe o temă de interes general adresat colegilor de clasă și pregătiți în scris un set de argumente potrivite cu strategii ofensive și defensive (în caz de polemică), pentru a-i convinge.

3. Selectați un fragment dialogat dintr-o operă studiată care să conțină un dezacord ideatic sau în planul activității practice, analizând strategia utilizării tehnicii argumentației și a contraargumentației de către personajele literare.

STUDIU DE CAZ
Tipuri de roman în perioada postbelică

Scriitorii postbelici manifestă un interes constant pentru aceleași specii în proză cultivate de predecesori, anume **nuvela** și **romanul**, dar măsura justă a valorii autentice a prozei interbelice o dă **romanul.** Marii prozatori interbelici scriu, în continuare, în formulele epice care i-au consacrat: M. Sadoveanu (*Nada Florilor*, 1951, *Nicoară Potcoavă*, 1952), G. Călinescu (*Bietul Ioanide*, 1953, *Scrinul negru*, 1960), Camil Petrescu (*Un om între oameni*, 1953-1957). **Prozei tradiționale de inspirație rurală** (scrise de Zaharia Stancu — *Desculț*, 1948, de M. Preda — *Morometii*, vol. I 1955, vol. II 1967, Dinu Săraru — *Niște țărani*, 1974) și **romanului-frescă** (Petru Dumitriu — trilogia *Cronică de familie*, 1956, Titus Popovici — dilogia *Străinul*, 1955, *Setea*, 1958, scriitorul basarabean Ion Druță — *Povara bunătății noastre*, 1968) i se adaugă **creația epică de analiză și de problematizare moral-reflexivă,** concepută în descendența literaturii subiective a lui Camil Petrescu (Nicolae Breban — *Animale bolnave*, 1968, *Îngerul de ghips*, 1973, Augustin Buzura — *Fețele tăcerii*, 1974, *Orgolii*, 1977, Constantin Țoiu, Paul Georgescu), **romanul istoric** (Paul Anghel, Eugen Uricaru, Radu Theodoru, Mihail Diaconescu, Viorel Știrbu, Petru Vintilă — trilogia *Muntele speranței*, 1986-1988, Silviu Angelescu, *Calpuzanii*, 1988), **romanul politic** (M. Preda — *Delirul*, 1975, *Cel mai iubit dintre pământeni*, 1980, Al. Ivasiuc — întreaga sa operă narativă, dar mai ales *Racul*, 1976), **romanul mitologic și fantastic** (F. Neagu, D.R. Popescu, Laurențiu Fulga, Ștefan Bănulescu), **romanul parabolic** (M. Sorescu — *Trei dinți din față*, 1977, Teodor Mazilu, Romulus Guga, Sorin Titel, Mircea Ciobanu, Petre Sălcudeanu), **romanul de război** (Laurențiu Fulga, Aurel Mihale — trilogia *Focurile*, 1977-1978, Francisc Păcurariu), **romanul baroc** (Eugen Barbu — *Groapa*, 1957, *Principele*, 1969, Dana Dumitriu — *Prințul Ghica*, 1982-1986, Ileana Vulpescu), **romanul experimental și autoreferențial** (George Bălăiță, Mircea Horia Simionescu, Gabriela Adameșteanu). **Literatura de frontieră** reunește **romanul-reportaj** (Geo Bogza — *Țara de piatră*, 1971, *Cartea Oltului*, 1976) cu **proza științifico-fantastică** (Sergiu Fărcășan, Ion Hobana, Constantin Cubleșan, Mircea Opriță), **polițistă** (Vlad Mușatescu, Haralamb Zincă, Theodor Constantin) și **de aventuri** (Ștefan Berciu, Viorel Cacoveanu, Rodica Ojog-Brașoveanu). **Romanul postmodern**, ironic, ludic și parodic totodată, se integrează în **categoria textualismului** de factură livrescă. Într-un stil marcat de oralitate, direct, prozaic, scriitorii textualiști din deceniul al optulea (Mircea Nedelciu — scriitorul cel mai percutant al generației, Ioan Groșan, Cristian Teodorescu, Gh. Crăciun, Nicolae Iliescu, George Cușnarencu, Ștefan Agopian și alții) înfățișează experiențele banale ale unor personaje neînsemnate, într-un stil narativ aflat la granița dintre experiment și nevoia de fabulație epică. Scriitorii „nouăzeciști" inaugurează **neopostmodernismul**, care, prin vocea liderului de opinie Dan-Silviu Boerescu, impune o nouă generație literară: Radu Aldulescu, Horia Gârbea, Al. Ecovoiu, Al. Moraru, Bogdan Popescu, Cătălin Țârlea, Cornel George Popa, Ioana Drăgan etc.

Trăsăturile romanului actual

Romanul înregistrează cele mai variate specii, este cel mai **eterogen** și mai **accesibil** dintre genurile literare, reînnoindu-se periodic. Gen prin excelență **social**, romanul oglindește cel mai fidel o societate, cu stratificările, mentalitățile, legile și categoriile ei profund-umane. Este un **gen proteic**, integrează variate domenii ale cunoașterii, își redimensionează frontierele, își modifică structurile și tehnicile narative, lărgind implicit câmpul tipologiilor omenești. Este mereu **în stare de criză** (de identitate, de autoritate estetică, de adecvare intelectual-socială). Își schimbă modelele, vrea să fie sincron cu spiritul veacului, chiar să devină conștiința avansată a societății. Faptul că experimentează continuu și își schimbă structurile mai repede decât mentalitățile culturale ale cititorilor provoacă și **o criză de receptare** a romanului. Romanul actual s-a transformat antitetic *„dintr-o **scriitură a aventurii** într-o **aventură a scriiturii**"* (s.a.) (E. Simion, *Ce știm și ce nu știm despre romanul de azi*, 1996). Se impune **proza de tip autoreferențial**, care se povestește pe sine, fiind aproape fără acțiune epică și fără personaje. **Lectorul** de tip nou devine personaj în text, participă la întâmplări, pune ordine în dezordinea intenționată a narațiunii, invitat de către unii autori să dea soluții epice. Romancierii de astăzi își reduc considerabil puterea de influență, în măsura în care au micșorat caracterul social al operei lor, mutând *„accentul epic de pe **condiția individului pe scriitura romanului**"* (s.a.) (E. Simion, *op.cit.*). **Textualiștii** anilor '80 cultivă **autoficțiunea** (ficțiunea biografică), **imaginația livrescă**, referința permanentă la **sfera cotidianului** în ton ironic, ludic sau parodic. **Neopostmoderniștii** anilor '90 cultivă un **nou realism,** fără constrângeri ori tabuuri, explicit sexual, crud, de un prozaism exacerbat. Romanul actual și viitor trebuie să redescopere **Omul**, să recupereze **povestea** (istoria), să reinventeze **personajul** și să redea un sens destinului individual și colectiv.

„Fiecare dintre noi e primul care moare”

Eugen Ionescu

Coordonate ale vieţii şi operei

Scriitor afirmat, iniţial, în cultura română şi apoi în cea franceză, care l-a consacrat drept **promotor al avangardei teatrale** — concentrată în formula dramatică de **teatru al absurdului** —, Eugen Ionescu s-a născut în oraşul Slatina, la 13 noiembrie 1909. Tatăl fiind român, dar cu studii juridice făcute la Paris, iar mama — de origine franceză, copilul a urmat primele clase în Franţa. Revenind în ţară, a urmat cursurile la Colegiul „Sf. Sava” din Bucureşti (unde a şi debutat cu o poezie în „Revista literară” a elevilor) şi apoi pe cele ale Facultăţii de Litere şi Filosofie din Bucureşti, unde i-a avut ca dascăli pe Charles Drouhet (la franceză) şi pe Mihail Dragomirescu (la obiectul literatură română). Luându-şi licenţa în filologie modernă, în 1932, el a fost, pentru o scurtă perioadă, profesor de limba

▶▶▶

Regele moare*

(fragment)

[...] REGELE (*cu un mormăit*): Nu.

MARGARETA: Fii liniştit! Nu mai ai nevoie de aceste încălţări de schimb. Nici de această carabină, nici de această puşcă-mitralieră. (*Aceleaşi gesturi ca şi pentru traistă.*) Nici de lădiţa asta de scule. (*Aceleaşi gesturi; regele protestează.*) Nici de sabia asta. Pare că ţine la ea. O sabie veche, ruginită. (*O ia, deşi regele pare că se împotriveşte cu stângăcie.*) Lasă-mă s-o iau. Fii cuminte. (*Dă o palmă uşoară peste mâinile regelui.*) Nu mai ai nevoie să te aperi. Îţi vrem numai binele; spini pe mantia ta şi solzi, liane, alge, frunze umede şi lipicioase. Se lipesc, se lipesc. Le dezlipesc, le desprind, lasă pete, nu-i curat. (*Face gestul de a dezlipi şi a desface.*) Visătorul se retrage din visul lui. Iată, te-am scăpat de toate mărunţişurile, de toate murdăriile astea. Mantia ţi-e mai frumoasă acum, eşti mai curat. Îţi stă mai bine. Acum, umblă. Dă-mi mâna, dă-mi mâna odată, nu-ţi fie teamă, lasă-te să luneci, am să te ţin. Nu îndrăzneşti.

REGELE (*se bâlbâie*): Eu...

MARGARETA: Nu! Îşi închipuie că el e totul. Crede că fiinţa lui e tot ce fiinţează. Trebuie să-i scot asta din cap. (*Apoi, ca pentru a-l încuraja.*) Totul se va păstra într-o memorie fără amintire. Grăuntele de sare care se topeşte în apă nu dispare, din moment ce face apa să fie sărată. Ah, iată, te ţii drept, nu mai eşti gârbovit, nu te mai dor rinichii, nu mai ai dureri de şale. Nu e aşa că era greu? Vindecat, eşti vindecat. Poţi să înaintezi, înaintează, hai, dă-mi mâna. (*Umerii Regelui se încovoaie din nou uşor.*) Nu mai încovoia umerii, că nu mai ai nicio povară... Ah, reflexele astea condiţionate, ce îndărătnice sunt... Nu mai ai nicio povară pe umeri, ţi-am mai spus. Ţine-te drept. (*Îl ajută să se îndrepte.*) Mâna!... (*Regele e nehotărât.*) Ce neascultător e! Nu ţine pumnul strâns, desfă degetele. Ce ţii acolo? (*Îi desface degetele.*) Regatul lui întreg şi-l ţine în palmă. În miniatură: microfilme..., seminţe. (*Regelui.*) Seminţele astea nu vor mai creşte, sămânţa e stricată, e sămânţă rea. Dă-i drumul, desfă degetele, îţi ordon să desfaci degetele, dă drumul câmpiilor, dă drumul munţilor. Aşa. Nu mai era decât

* Titlul original este *Le roi se meurt*, al cărui reflexiv nu trebuie tradus activ, ci în sensul tragicei farse care este viaţa, în concepţia dramaturgului: *Regele se stinge* (formulare propusă de criticul Eugen Simion) sau *Regele e pe ducă*, opţiunea noastră. Prima variantă subliniază caracterul solemn şi misterios al morţii; cea de a doua se prevalează de o expresie tipic românească, sugerând atât iminenţa sfârşitului, cât şi un sens ironic (în concordanţă cu stilul ionescian).

pulbere. (*Îi ia mâna şi-l trage după ea, cu toată împotrivirea Regelui.*) Vino. Tot te mai împotriveşti! De unde atâta rezistenţă? Nu, nu încerca să te culci, nici nu te aşeza, n-ai niciun motiv să te împiedici. Te conduc eu, n-ai teamă. (*Îl călăuzeşte pe scenă, ţinându-l de mână.*) Nu e aşa că poţi, nu e aşa că e uşor? Ţi-am pregătit o pantă lină. Mai târziu va fi mai greu, nu-i nimic, până atunci ai să te înzdrăveneşti. Nu întoarce capul să priveşti ceea ce n-ai să mai poţi vedea niciodată, concentrează-te, apleacă-te asupra inimii tale, intră, intră, trebuie.

REGELE (*cu ochii închişi şi înaintând dus de mână*): Împărăţia... Cine a mai văzut o împărăţie ca asta: doi sori, două luni, două bolţi cereşti o luminează, încă un soare răsare şi încă unul. Un al treilea firmament iese la iveală, se întinde, se defăşoară! În timp ce un soare apune, ceilalţi răsar... Şi răsăritul, şi amurgul în acelaşi timp... E un tărâm care se întinde dincolo de adâncurile oceanelor, dincolo de oceanele în care se varsă oceanele.

MARGARETA: Caută să le treci.

REGELE: Dincolo de cei şapte sute şaptezeci şi şapte de poli.

MARGARETA: Mai departe, mai departe. Păşeşte, hai, păşeşte!

REGELE: Albastru, albastru.

MARGARETA: Tot mai deosebeşte culorile. Amintiri colorate. Nu e o natură auditivă. Imaginaţia lui e pur vizuală... e un pictor... prea credincios monocromiei. (*Regelui.*) Renunţă şi la împărăţia asta. Renunţă şi la culori. Asta te face să rătăceşti, să întârzii. Nu poţi să mai întârzii, nu poţi să te mai opreşti, nu trebuie. (*Se îndepărtează de Rege.*) Mergi singur, nu-ţi fie frică. Hai! (*Margareta, dintr-un colţ al scenei, îl conduce pe Rege de departe.*) Nu mai e zi, nu mai e noapte, nu mai există zi, nu mai există noapte. Lasă-te dus de roata aceea care se învârteşte în faţa ta. N-o pierde din ochi, urmeaz-o, nu prea de-aproape, e în flăcări, ai putea să te arzi. Înaintează, uite, dau la o parte mărăcinii, ia seama, nu izbi umbra aceea care e la dreapta ta... Mâini lipicioase, mâini rugătoare, braţe şi mâini jalnice, nu vă mai arătaţi, pieriţi. Nu vă atingeţi de el, că vă lovesc! (*Regelui.*) Nu întoarce capul. Fereşte-te de prăpastia din stânga ta, nu-ţi fie teamă de lupul acela bătrân care urlă... Colţii îi sunt de carton, nu există. (*Către lup.*) Piei, lupule! (*Regelui.*) Nu te teme nici de şobolani. N-au să te muşte de picior. (*Către şobolani.*) Şobolani şi năpârci, pieriţi! (*Regelui.*) Nu te lăsa înduioşat de cerşetorul care-ţi întinde mâna... Ia seama la bătrâna care vine spre tine... Nu lua paharul cu apă cu care te îmbie. Nu ţi-e sete. (*Bătrânei imaginare.*) N-are nevoie să-şi potolească setea, femeie, nu e însetat. Nu-i sta în drum. Dispari! (*Regelui.*) Încalecă peste barieră... Camionul acela mare n-o să te strivească, e un miraj... Poţi să treci, treci... Nu, părăluţele nu cântă, chiar dacă cresc de capul lor. Le-am supt vocea; iar pe ele le şterg din faţa ta!... Nu trage cu urechea la şoapta pârâului. Obiectiv, nu se aude. E un pârâu mincinos, e un glas mincinos... Glasuri mincinoase, tăceţi! (*Regelui.*) Nu te mai cheamă nimeni. Miroase, pentru cea din urmă oară, floarea asta şi arunc-o. Uită-i mireasma. Ţi-a pierit graiul. Cu cine ai putea vorbi? Da, aşa, fă un pas, încă unul. Iată puntea, nu te teme că-ţi vine ameţeală. (*Regele înaintează spre treptele tronului.*) Ţine-te drept, n-ai nevoie de baston, de altfel nici nu-l ai. Mai ales, nu te apleca, să nu cazi. Urcă, urcă. (*Regele începe să urce cele trei-patru trepte ale tronului.*) Mai sus, şi mai sus, urcă, şi mai sus, şi mai sus. (*Regele e foarte aproape de tron.*) Întoarce-te cu faţa la mine. Uită-te la mine. Uită-te prin mine. Priveşte în oglinda asta fără chipuri, stai drept... Dă-mi piciorul drept, piciorul stâng. (*Pe măsură ce-i dă aceste ordine, membrele regelui se întepenesc.*) Dă-mi un deget, dă-mi două degete, trei... patru... cinci... toate zece degete. Lasă-mi braţul drept, braţul stâng, pieptul, cei doi umeri şi pântecele. (*Regele e nemişcat, ţeapăn ca o statuie.*) Uite, vezi, ţi-a pierit graiul, inima

franceză la colegiul unde a studiat, apoi la Liceul „Gh. Lazăr" din Bucureşti şi, ulterior, la diferite şcoli din provincie. Adevăratul său debut poetic (din 1928) a avut loc în „Bilete de papagal", revista lui Arghezi; a debutat editorial cu placheta de versuri ***Elegii pentru fiinţe mici***, în 1931. A urmat volumul critic ***Nu***, din 1934, care a stârnit un viu scandal, prin tonul nonconformist şi polemic al tânărului scriitor.

Eugen Ionescu pune în discuţie totul — miturile, modelele şi stilurile literaturii —, contestându-i, printre alţii, pe T. Arghezi şi pe I. Barbu. Publică apoi o biografie în stil grotesc a lui Victor Hugo. După ce a probat diversitatea preocupărilor sale intelectuale (concretizate în versuri, recenzii, cronici plastice şi teatrale, eseistică, polemici, pagini de jurnal), din 1941, Eugen Ionescu se stabileşte în Franţa, căutându-şi o altă identitate spirituală în noul peisaj cultural. Interesul pentru eseistică şi memorii a rămas constant, adăugându-i-se dimensiunea esenţială a dramaturgiei şi aceea ocazională a prozei. Din 1950, când a avut loc, la Paris, premiera celei dintâi piese avangardiste, ***Cântăreaţa cheală*** (pe scena Teatrului „des Noctambules"), până în 1966, când, pentru prima oară, un text dramatic al scriitorului (***Setea şi foamea***) este interpretat pe scena prestigioasă a Comediei Franceze, şi până în 1970, când a fost ales membru al Academiei Franceze, Eugen Ionescu parcurge un drum deloc uşor. După premiera piesei ***Scaunele*** (în 1952), o virulentă polemică s-a angajat în jurul piesei, toţi protagoniştii de-atunci ai teatrului de avangardă — Audiberti, Adamov, Genet, Beckett — luând partea piesei ionesciene. Cea intitulată ***Rinocerii***, din 1960, s-a bucurat, în Franţa, de regia şi interpretarea de excepţie a lui Jean Louis Barrault,

iar, la Royal Court Theatre din Londra, de montarea regizorală semnată de Orson Welles și de viziunea actoricească unică a lui Lawrence Olivier. În **farsele** sale **tragice**, unde a exprimat angoasele individului agresat din toate părțile și, implicit, anxietatea în care se zbate întreaga umanitate, autorul însuși recunoaște că a împins totul *„până la paroxism, acolo unde se află izvoarele tragicului"*. El a dorit să imagineze *„un teatru al violenței; violent comic, violent dramatic"*, ca și agresiunea existențială la care el însuși a fost supus neîncetat.

Teatrul ionescian se grupează în două cicluri: **piesele scurte,** care au ca temă precumpănitoare problema golirii de sens a limbajului și a noncomunicării: ***Cântăreața cheală*** (1948-1949, reprezentată scenic în 1950), ***Lecția*** (1950-1951), ***Scaunele*** (1951-1952), ***Victimele datoriei*** (1952-1953), ***Amedeu sau Cum să te descotorosești*** (1953-1954), ele fiind printre cele mai reprezentative pentru dramaturg și pentru spiritul avangardei; **piesele ample**, precum: ***Jacques sau Supunerea*** (1954-1955), ***Noul locatar*** (1953; reprezentată scenic întâi în Finlanda și Anglia, apoi în Franța, în 1956), ***Ucigaș fără simbrie*** (scrisă la Londra, în 1957, reprezentată la Paris, în 1959), ***Rinocerii*** (1960, având prima reprezentție în România în 1964, pe scena Teatrului de Comedie), ***Regele moare*** (1962), ***Pietonul văzduhului*** (1962-1963), ***Setea și foamea*** (1966, jucată pentru prima oară la Comedia Franceză), acestea constituind operele de referință din creația dramaturgului.

Antiteatrul sau **teatrul absurdului** s-a născut în 1943, în limba română (în piesa ***Englezește fără profesor*** — devenită, în varianta franceză, ***Cântăreața cheală***), a strălucit în limba de adopție a scriitorului și a modificat temele și limbajul dramaturgic în întreaga literatură a lumii actuale.

James Ensor, *Intrigă*

ta n-are nevoie să mai bată, nu mai ai de ce să respiri. Era un zbucium zadarnic, nu e așa? Poți să te așezi.

Regina Margareta dispare brusc prin dreapta. Regele stă pe tron. În timpul ultimei scene, au dispărut pe rând ușile, ferestrele, pereții sălii tronului. Schimbarea aceasta de decor e foarte importantă.

Acum nu mai e nimic pe scenă, decât regele pe tronul său, într-o lumină cenușie. Apoi, regele și tronul său dispar de asemenea. În sfârșit, nu mai e decât lumina cenușie.

Dispariția ferestrelor, ușilor, pereților, regelui și tronului trebuie făcută cu încetul, treptat, foarte vizibil. Regele stând pe tron, trebuie să mai fie văzut câtva timp înainte de-a se cufunda într-un fel de negură.

CORTINA

Comunicare orală interactivă

1. Identificați, pe baza analizei piesei studiate, formula dramaturgică preferată de E. Ionescu, pornind de la aceste idei programatice împotriva unui teatru clasicizat și anacronic pentru spiritul modern: *„Cât despre logică, despre cauzalitate, să nu mai vorbim. Trebuie să le ignorăm cu totul. S-a sfârșit cu drama, cu tragedia. Tragicul devine comic, comicul devine tragic."*
2. Justificați, în piesa studiată, prezența tuturor obsesiilor scriitorului și, deopotrivă, ale lumii noastre: incomunicarea, bătrânețea umilitoare și eșecul, *„rinocerizarea"* (sau agresivitatea) mecanismelor create de om împotriva lui, absurditatea morții. Recunoașteți-le în textul citat.
3. Delirul verbal, simptom al vidului intelectual și al dezarticulării ființei — punct de convergență între dramaturgia clasică a lui I.L. Caragiale și cea modernă a lui de E. Ionescu. Alcătuiți fișe analitice, însoțite de exemple.
4. Argumentați preferința scriitorului pentru specia dramatică a farsei tragice, în categoria căreia se înscrie și piesa *Regele moare*, unde spaima de moarte a unui singur individ se transformă într-o angoasă colectivă.
5. Inițiați o dezbatere pornind de la convingerea autorului că: „[...] *răul nu vine din afară. Este în noi* [...]*; infernul nu este aiurea, infernul este aici, în noi, noi suntem infernul"* (*Antidotes*).

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Spirit terifiat de îndoieli și de neliniști existențiale, Eugen Ionescu a rămas fundamental o structură tragică. I-au displăcut retorica și patetismul solemn al tragediei, din pudoare și dintr-o modestie excesivă, convertind plânsul interior în râs și devenind un **maestru al grotescului, al derizoriului și al peiorativului**. Modelele sale preferate din cultura națională au fost: I.L. Caragiale, căruia i-a și dedicat un mic studiu, adaptându-i schița *Căldură mare* în 1953, la Théâtre de la Huchette („citadela" pariziană a reprezentărilor scenice ale operelor ionesciene), și Urmuz, cel mai notabil reprezentant al literaturii absurdului în beletristica națională, a cărui operă a tradus-o în limba franceză, între 1945 și 1949. De cel dintâi l-au apropiat verva satirică, gustul comun pentru reliefarea clișeelor, a stereotipiilor de limbaj ale personajelor și intuirea caracterului periculos al delirului verbal, care justifică totul, chiar și aberația. **Verbiajul** declanșează un repertoriu de locuri comune, nonsensuri, truisme, ticuri verbale, putând fi oricând reluate cu scop strict auditiv. Ele invadează scena, înlocuind în mod aberant acțiunea propriu-zisă. Sub o avalanșă de cuvinte străine unele de altele și de cei care le folosesc, ignorându-le sensurile, mesajul devine nul. Personajele vor doar să vorbească, nu să comunice, nu ascultă pe nimeni, dar nu se mai ascultă nici măcar pe ele, codul semnificativ comun încetând să mai funcționeze. Dacă la Caragiale **logoreea demagogică** mai însemna ceva, în viziunea lui Eugen Ionescu figura de stil dominantă este **galimatiasul**, care nu mai justifică nimic. De Urmuz l-a apropiat spiritual maniera de a însera, în chip firesc, anormalitatea în real: *„Nu mai există anormal, pentru că anormalul a devenit obișnuit. Astfel, totul se aranjează..."*, concluzionează ironic scriitorul. Absurdul, repetat la nesfârșit, își pierde trăsătura **noutății și a rarității**, căzând în banalitate. Ca și Urmuz, Eugen Ionescu vede în absurd o **formă a absconsului** și a încifrării, care pot fi revelate ori decodate. **Satira comică** i se pare forma cea mai adecvată de exprimare, deoarece, pentru Eugen Ionescu, *„ironia este un mod de a vedea absurdul din existență și un mod de a trăi absurdul existenței"* (Eugen Simion, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația autor-operă*). Instalat într-o angoasă perpetuă, din pricina absurdității vieții și a proximității morții, dramaturgul Eugen Ionescu a valorificat **categoriile negative** ale existenței: **imposibilul**, **nesemnificativul**, **incoerentul**, **neconceptul**, **incomunicabilul**, sugerând starea de criză existențială. Așa se explică frenezia descrierii anxietății, fervoarea dramatică a interogației, ideea coruperii generale a universului în care lucrurile și-au pierdut inocența, totul fiind contemplat dintr-un unghi de vedere comic, deoarece — prin contrast — tragicul se reliefează. Astfel, teatrul ionescian nu acceptă soluția unică a întâmplărilor, a stărilor, a acțiunilor însuflețite de personajele sale, nu oferă răspunsuri previzibile și nu are pretenția să moralizeze pe nimeni. Autorul acestui teatru nonconformist și al unor opere pe care le numește programatic *„antipiese"* rămâne un spirit neliniștit, care dinamitează conștient judecățile de rutină, convenționalismul ideilor și comoditatea receptării mesajelor artei de către cititori (spectatori) în manieră tradițională.

Dând la o parte coaja ce ascunde relațiile imprevizibile dintre obiecte și dintre oameni, scriitorul eliberează fructul dulce-amar al gândirii nonconformiste, care vede, în același timp, înăuntrul și în afara condiției umane, miezul tragic al desfășurării ei grotești. Singura demnitate pe care Eugen Ionescu și-o recunoaște este *„să nu cunoască*

Absurdul

Literatura absurdului neagă caracterul rațional, coerent al vieții, proclamând **ilogicul, aberantul, ininteligibilul existențial.** Categoria absurdului a căpătat consistență în operele filosofilor existențialiști (S. Kierkegaard, M. Heidegger, J.P. Sartre, A. Camus). Pentru aceștia, absurdul denumește incapacitatea omului de a găsi un sens vieții, de a pune în acord individul cu societatea și rigorile ei. Literatura absurdului încearcă să exprime (nu neapărat să explice) drama omului captiv într-o lume de neînțeles și fatalmente ostilă valorilor individuale: *„Opera absurdă* — spune Camus în ***Mitul lui Sisif*** *— ilustrează renunțarea gândirii la prestigiul său și resemnarea de a nu mai fi decât inteligența care pune în operă aparențele și acoperă cu imagini ceea ce nu are înțeles."* De aceea, literatura absurdului are frecvent un caracter simbolic, ca în operele lui F. Kafka și E. Ionescu. Chiar dacă acest tip de beletristică are rădăcini îndepărtate (în **baroc** și în **grotesc**), abia în secolul al XX-lea va căpăta statut estetic major. Fr. Kafka, A. Camus, J.P. Sartre și o mare parte dintre dramaturgii anilor '60 (E. Ionescu, S. Beckett, F. Arrabal etc.) s-au afirmat în cadrul literaturii absurdului.

În cultura română, primul autor care a promovat absurdul este Urmuz (D. Demetrescu-Buzău), urmat de tinerii scriitori din anii '30 (E. Ionescu, V.V. Martinescu, T. Iliescu) și, abia în deceniul al șaptelea al veacului trecut, continuat în scrierile „oniricilor" (D. Țepeneag, V. Ivănceanu).

Mărturisiri

Eu n-am putut niciodată să înțeleg diferența care se face între comic și tragic. Comicul fiind intuiția absurdului, îmi pare mai disperant decât tragicul. Comicul nu oferă nicio ieșire... Spun „disperant", dar în realitate, el este dincolo sau dincoace de disperare sau de speranță.

Eugen Ionescu,
eseul ***Note și contra-note***, 1962

Absurdul existenţial — la rădăcina tragicomicului ionescian

În 1962, Eugen Ionescu publica un volum eseistic devenit celebru, ***Note şi contra-note***, al cărui titlu dezvăluie maniera dialectică a scriitorului de a reliefa concomitent faţa şi reversul oricărui lucru, mărturisind că **tragicul** şi **comicul** nu sunt modalităţi artistice opuse, ci în mod necesar complementare. Tragicul, fiindcă vrea să ofere modele de conduită omenirii şi caută exemplaritatea, poate idealiza viaţa, însă comicul, intuind rădăcinile absurdului existenţial, îl aşază sub lupa necruţătoare a **ironiei** şi a **satirei**. „A râde" presupune, adesea, mai mult curaj şi mobilizare interioară decât „a plânge". Absurdul nu este, în viziunea scriitorului, o invenţie estetică a modernităţii, ci el caracterizează însăşi existenţa lumii, cu necunoscutele şi aberaţiile fără şir:

Regele moare. Imagine din spectacol (regia: Dominic Dembinski), 1991-1992, Teatrul Nottara

resemnarea în faţa inevitabilului; chiar dacă ştie că este muritor, măcar să fie un muritor care întreabă; deşi trăieşte într-o condiţie inacceptabilă, cel puţin să spună cu voce tare că el găseşte inacceptabilă condiţia lui inacceptabilă" (E. Simion, op. cit.).

În 1962, când avea 53 de ani şi devenise un scriitor consacrat, Eugen Ionescu a scris *Regele moare*, **o tragedie** veritabilă cu **personaje comice**. Abia revenindu-şi dintr-o boală gravă, el a conceput un spectacol sub forma unui **coşmar desfăşurat scenic**, înfăţişând un rege, Bérenger I, fals erou, redus la dimensiunile unui bufon anacronic, care învaţă să moară. Pentru că el a ratat şansa de a însemna ceva şi de a oferi coerenţă unei vieţi atât de îndelungate (14 secole), măcar moartea să-i mai acorde o oarecare demnitate finală şi *„să fie o izbândă, un triumf"*, în opinia intransigentei Margareta, prima lui soţie, cea care recunoaşte că bărbatul ei *„de mult n-a mai avut parte de aşa ceva"*. Piesa subliniază **ideea esenţială a comediei tragice**: experienţa morţii altora nu îl învaţă nimic pe om, ci doar exorcizează frica de neant, căci dispariţia din lume o trăieşte fiecare în felul său. Deşi este aceeaşi în violenţa manifestării ei, moartea constituie un moment unic, pe care fiinţa terorizată de bătrâneţe şi de apropierea sfârşitului îl receptează într-un mod irepetabil.

Bérenger I fusese un rege megaloman şi narcisiac, omorându-şi rudele, în care vedea posibile competitoare la tron, şi colaboratorii deveniţi indezirabili, sub pretextul ambiguu al *„raţiunii de stat"*. Agresiv cu vecinii ţării sale, purtase nenumărate războaie împotriva lor, închipuindu-şi că repetă destinul unui cuceritor vestit. De când îmbătrânise, soldaţii nu-i mai ascultau ordinele, dezertând la duşmani, iar locuitorii ţărilor învecinate îşi băteau joc de victoriile lui iluzorii de odinioară, mutând pietrele de hotar noaptea şi micşorând teritoriul pe care îl mai stăpânea. Din nouă miliarde de locuitori, mai trăiau 2 000 de bătrâni, 45 de tineri şi câţiva copii *„guşaţi"*, restul plecaseră ori pieriseră. Ţara era în paragină, miniştrii regelui se înecaseră la o partidă de pescuit, palatul regal avea zidurile crăpate, totul era plin de praf şi de pânze de păianjen. Bérenger I redusese lumea cunoscută la dormitor şi la sala tronului, care arătau jalnic. Dintre cei apropiaţi şi din numerosul personal al casei regale mai rămăseseră cele două soţii, doctorul, *„guardul"* şi o servitoare, Juliette.

În interpretarea noastră, nevestele lui Bérenger au o dublă semnificaţie antitetică, precum toate simbolurile ionesciene: Margareta, cea dintâi, femeie în vârstă, ignorată de partenerul ei, reprezintă **vocea conştiinţei lucide**, a raţiunii pe care regele abulic n-a ascultat-o niciodată; Maria, mult mai tânără decât prima lui soţie, face să se audă **glasul sentimentului**, însă unul firav, de care Bérenger s-a bucurat superficial, fără să-l eternizeze în spirit. Când Maria îl imploră să se gândească la momentele fericite din viaţa lor, pe care să le evoce împreună, regele apatic nu-şi reaminteşte nimic, astfel că dragostea nu devine un antidot al stingerii. Egoist, reducând lumea din jur la sine, văzând în oglinda vieţii doar chipul său intrat deja în anonimat, personajul are o singură replică stereotipă în faţa argumentelor tuturor: *„Eu mor!"* Cea de-a doua semnificaţie generalizează înţelesul celei dintâi: Margareta este **simbolul morţii iminente**, pe care raţiunea o anticipează, pe când Maria prefigurează **viaţa** ce pare atât de **fragilă**, în confruntarea cu tragicul moment care îi pune capăt. Cel ce, alături de prezenţa autoritară a Margaretei, îl pregăteşte pe regele paralizat de spaimă să accepte necesitatea sfârşitului este Doctorul. Exerciţiul îndelungat al puterii îi crease lui Bérenger iluzia că totul i se supune, inclusiv legile misterioase ale existenţei: *„Am să mor când am să vreau eu, sunt Rege, eu hotărăsc!"* În megalomania lui, deşi abia mai stăpâneşte o palmă de loc şi mai are câţiva supuşi, se crede un monarh cu puteri universale: *„dădea ordin*

soarelui să apară", *„interzicea norii"* și ploaia, autoiluzionându-se că de el depind fenomenele naturale și chiar supraviețuirea lumii. Când este anunțat fără milă că va muri *„într-o oră și jumătate... la sfârșitul spectacolului"*, își pierde orice maiestate și se manifestă cu o umilință degradantă: imploră milă poporului ale cărui nevoi nu le-a cunoscut niciodată și de care uitase demult; o roagă pe Margareta să-l mai păsuiască *„un secol"*, căci i se pare că n-a trăit de-ajuns, și invocă faptul tardiv că mai sunt multe lucruri de făcut. El uită cu nonșalanță că a umilit-o de-atâtea ori în public, renegând-o și luându-și, în mod cinic, o nevastă mai tânără; disperat, îl somează și pe Doctor să contrazică legile biologice și adevărurile științei medicale, prelungindu-i artificial viața, de altfel inutilă acum; îi poruncește Guardului să-i alcătuiască un panegiric (rostit ambiguu, ca un necrolog), cu scopul de a întreține iluzia puterii regale de altădată, proclamând naiv că: *„Regii ar trebui să fie nemuritori!"*; ajunge să converseze și cu servitoarea, a cărei muncă o ignorase până atunci, acordându-i atenție doar pentru a mai amâna clipa fatală; aflat într-o stare de transă, bietul rege invocă până și spiritele celor morți, cerându-le să-i deconspire taina lumii de dincolo. Exasperați de lipsa unei demnități elementare înaintea clipei finale, din partea celui care se crezuse stăpânitorul lumii și un învingător în cursa dură a vieții, Doctorul și regina Margareta exclamă la unison: *„Nu putem nădăjdui să fie o moarte pilduitoare. Totuși va fi oarecum cuviincioasă. Va muri de moarte bună, nu de frică..."*

Momentele simbolice ale scenariului ionescian

I. Instalarea unui mecanism agresiv

De obicei, Eugen Ionescu recompune **universuri anodine**, în care se insinuează brusc o **anomalie**, care perturbă placiditatea vieții uniform trăite și induce **o neliniște**. Contrazise în calmul lor plictisit, personajele sunt împinse într-un destin dramatic, pentru care nu manifestă nicio apetență. Cauzele apariției acestor anomalii și modul lor de funcționare nu sunt elucidate de autor, sugerând — prin refuzul de a le găsi motivații — că multe perturbări produse în existența omului nu pot fi explicate satisfăcător. De aceea, dramaturgul nu-și culpabilizează eroii, lăsând faptele și reacțiile acestora la firească latitudine a celor ce interpretează rolurile și a celor care le urmăresc pe scenă.

Teatrul ionescian relevă, într-un mod strălucit, **instalarea mecanismului absurd** în existența omenească. Unul esențial și insuportabil ar fi următorul: dornic de libertate, **omul** este mereu **supus**, constrâns la ceva, dar mai ales la agresiunea morții, căreia îi răspunde violent și patetic. Scriitorul nu localizează nici spațial, nici temporal acțiunea, plasată voit într-o **durată arhetipală**. Regele Bérenger I este prototipul suveranului din orice timp, care, supunându-i pe alții, trebuie să învețe, la rândul lui, cum să se supună procesului îmbătrânirii și al trecerii în neființă.

II. Neputința sau refuzul implicării

Personajele agresate de existență caută o soluție, dar nu pe aceea eroică a luptei (a confruntării de forțe), ca în tragedie, nici pe aceea comică a bagatelizării prin râs a dramei trăite, ci una mediocră: **amânarea la infinit a luării unei decizii**. Eroii mediocri nu au vocație tragică, nu-și asumă riscuri, nu au conștiință și nici curajul de a se implica în ceva; ei încearcă în mod penibil să iasă din câmpul agresiunii, înșelând

„Ceea ce e de neînțeles nu apare decât atunci când urci la sursele existenței, decât atunci când stai pe margine și o privești în ansamblul ei" (E. Ionescu, op.cit.). De aceea, tema incomunicabilității prin limbaj (chiar tema primei piese), răul plasat în interiorul ființei, culpabilitatea / culpabilizarea individului, degradarea relațiilor interumane, coexistența atitudinilor duale, frecvent dicotomice în comportamentul omenesc, agresivitatea spiritului gregar (primitiv, de turmă) în societatea actuală, criza religioasă și, mai ales, coșmarul existențial provocat de prezența alienantă a morții în viața fiecăruia sunt **temele recurente** în dramaturgia ionesciană. Ele provoacă infernul și panica din om, subminează traiectoria coerentă a vieții și proliferează anomalia comportamentală, generând absurdul.

Creația dramaturgului, însumând aproximativ **30 de piese**, este atât de particulară și de inovatoare în concepție, încât a modificat radical optica de viziune și de stil a teatrului contemporan. În calitate de **promotor al avangardei,** Eugen Ionescu n-a vrut să scrie nici teatru istoric, nici unul angajat politic ori un teatru moralizator, refuzând atât fabula, alegoria, cât și parabola dramatizată. **Tragicomedia sau farsa tragică** i-a îngăduit să-și dovedească uimitoarea capacitate de invenție scenică, să realizeze cele mai diferite montări și interpretări ale textelor sale, dar, mai ales, să respecte **o triplă libertate**: a propriului spirit în calitate de autor, a viziunii regizorale și actoricești, a lectorului (spectatorului), confruntați, deopotrivă, cu ambiguitatea rodnică a înțelesurilor / interpretărilor multiple.

Eugen Ionescu, eseist înzestrat cu aceeași gândire nonconformistă și acuitate verbală ca și dramaturgul, a fost concomitent **teoreticianul** strălucit al propriei formule estetice expuse în: ***Note și contra-note*** (1962), ***Convorbirile...*** cu Claude Bonnefoy (1966), ***Jurnal în fărâme*** (1967), ***Prezent trecut,***

trecut prezent (1968), ***Descoperiri*** (1969), ***Antidoturi*** (1977), ***Un homme en question*** (1979). Aceste lucrări consacră o formulă teatrală originală și conțin reflecții percutante, devenind **manifeste ale avangardei dramaturgice actuale.**

Afișul spectacolului

Tirada

• Din fr. **tirade, tirer** — „a trage".

„În operele dramatice, tirada constituie o lungă, monologală suită de fraze, în care un personaj dezvoltă retoric și patetic o anumită idee, adresându-se altora prezente în scenă, spre deosebire de monolog, unde personajul, singur în scenă, vorbește cu sine însuși. Tirada conține de obicei versuri memorabile, judecăți morale sub formă de sentințe, maxime. **Tirada în proză** mizează atât pe figurile retorice, cât și pe cadența frazelor. Cultivate de clasicismul francez (de exemplu, tirada lui Don Rodrigue din ***Cidul*** de Corneille), de drama romantică (de pildă, tirada lui Ruy Blas adresată miniștrilor lacomi, din piesa cu titlul omonim a lui Victor Hugo) și de cea neoromantică (tirada «nasului» din ***Cyrano de***

mecanismul implacabil **prin diversiune**. Regele-bufon uzează de toate prerogativele și stratagemele nedemne de un cap încoronat, ca să-și mai prelungească o viață ratată. Nimeni nu-l mai ascultă, supușii îl părăsesc, amânarea nu mai e posibilă. El nu poate evada (ca Jean din *Setea și foamea* ori Choubert din *Victimele datoriei*, sau ca Amedeu din piesa cu titlul omonim) și rămâne prizonier în sala tronului, devenită — din spațiul puterii și al măreției — teritoriul declinului și al morții. Este simbolul individului neputincios care se debarasează de responsabilități, fiind dispus să se acomodeze cu anormalul, încercând să coexiste cu un agresor care nu glumește: moartea. Că rolurile îndeplinite de om sunt mereu aceleași pe marea scenă a lumii, că stereotipia nu ocolește nici situațiile-limită, în care el este pus adesea, o dovedesc și numele identice ale protagoniștilor din trei piese de o mare valoare artistică: *Rinocerii*, *Ucigaș fără simbrie* și *Regele moare*. Deloc întâmplător, ele au o temă comună, anume felul cum individul comun reacționează în sălbatica confruntare cu *„ucigașul* [lui] *fără simbrie"*, care îl desparte brutal de existență.

III. Transformarea personajelor în obiecte însuflețite

În conflictul dramatic dintre protagonistul care se zbate inutil și mecanismul ce îl sufocă, în jurul celui dintâi se grupează obiectele scenice însuflețite, uneltele vorbitoare, capabile să-l ajute pe cel de-al doilea să funcționeze impecabil. Ideea dramaturgului este aceea că, paradoxal, **Răul se instalează în om cu ajutorul lui**, inconștient sau prin intermediul altora, care devin **instrumente ale proliferării absurdului** în lume. Dacă au slăbiciuni, uneltele sunt anulate, așa cum Maria este amenințată de Margareta fiindcă a contribuit la întreținerea iluziilor regelui despre tinerețea sa eternă. Deși intrate într-un angrenaj indestructibil, obiectele umane însuflețite mai păstrează, în proporții diferite, **conștiința alienării lor**. Mecanismul este teribil, deoarece nu este sensibil la logica umană, n-are preferințe, nici sentimentul ierarhiilor, acționând în mod egal și uniformizând destinele tuturor. Bérenger I (ca și Jean) este înconjurat de obiecte scenice, care îl silesc treptat pe drumul fără întoarcere al supunerii. Câtă deosebire de eroii tragici, slujind cu devotament principiile în care cred, descoperind inconsecvențele lumii și confruntându-se cu acestea. Ei au o înzestrare sufletească și un destin excepțional, respectând normele etice, singurele care le-au ordonat existența, prăbușindu-se din înălțimi într-un sfârșit măreț, ce le conferă aureolă de martiri; prin acțiunile lor eșuate, dar niciodată mediocre ori inutile, ei ne dau speranța că lumea aceasta imperfectă poate fi, totuși, corijată prin voința și exemplaritatea umană.

IV. Fatala supunere a personajelor

În universul ionescian, omul este slab, voința sa — nulă, existența lui își pierde orice semnificație, în afară, poate, de a nu avea nicio semnificație. Dialectică tipic ionesciană. Dacă, în tragedie, mecanismul care o declanșează încetează odată cu dispariția răului (probabil pentru că acționează din **exterior**), în comedia lui Eugen Ionescu, **acesta funcționează în continuare** (fiindcă instalarea lui are o cauză interioară). Faptul este evident în *Victimele datoriei*, *Rinocerii*, în *Setea și foamea*, unde tortura continuă, luată mereu de la capăt, ori animalele proliferează la nesfârșit. Chiar în piesele unde destinul și-a încheiat acțiunea distructivă (Bérenger I moare, celălalt Bérenger este ucis, Amedeu dispare luat de cadavrul care urcă la ceruri), **moartea** continuă să rămână o **virtuală agresoare** pentru fiecare dintre noi, căci mecanismul ei nu cunoaște noțiunea de excepție. Dramaturgul însuși nu se poate consola cu perspectiva

morţii, care i se pare nedreaptă şi absurdă; de aceea, a aşezat obsesia pentru ea în centrul literaturii sale. Supunerea în faţa morţii constituie fatalitatea condiţiei umane. Rezistenţa disperată opusă de om face parte din viclenia mecanismului. Fără această opoziţie — îndârjită sau numai lamentabilă —, existenţa noastră nu s-ar mai justifica. Fiinţa, deşi apără dreptul ei ontologic la libertate, nu este liberă şi trebuie să-şi recunoască dependenţa de societate, familie, idealuri, slăbiciuni şi, mai ales, faţă de moarte. Gelu Ionescu, unul dintre cei mai avizaţi comentatori ai teatrului ionescian, îl defineşte drept *„tragedia comediei acceptării"* limitelor omeneşti. Sfârşitul oricărei piese îi lasă pe cititori (spectatori) suspendaţi în impresia **repetabilităţii la infinit a unei noi agresiuni** încercate asupra altui personaj, urmate de aceeaşi zbatere neputincioasă, încheiată cu o previzibilă supunere. Ca în *Regele moare* ori în *Cântăreaţa cheală*, subiectul poate fi reluat identic, obsedant, precum soarta acestei lumi absurde. *„Însuşi teatrul* — remarcă Gelu Ionescu — *e un mecanism, o convenţie, redescoperindu-se inepuizabila lui repetabilitate, seară de seară, stagiune de stagiune, epocă după epocă, oglindă a acţiunilor arhetipale ale omului."* Chiar dacă existenţa i se pare lui Eugen Ionescu o batjocură a divinităţii, o agresiune împotriva omului — fiinţă imperfectă —, literatura îi oferă şansa să elibereze răul din el, să privească în faţă absurdul şi să se nască a doua oară prin **rostirea tămăduitoare a artei**. Opera dramaturgului are un sens, îndemnându-l pe om să caute unul în propria viaţă şi în arta cuvântului, pentru că *„literatura este «restituirea nespusului»"*, formulare memorabilă aparţinând scriitorului şi reprodusă de E. Simion în eseul citat.

Exerciţii de reflecţie şi compoziţii

1. În operele dramatice, tirada constituie o amplă şi monologală suită de fraze, în care un personaj dezvoltă retoric şi patetic o anumită idee, adresându-se altora prezenţi în scenă. Tirada conţine de obicei idei memorabile, judecăţi morale sub formă de sentinţe şi maxime. Analizaţi tirada reginei Margareta din finalul piesei şi extrageţi mesajul artistic şi etic al acesteia.
2. Stabiliţi, într-o compoziţie liberă, modalităţile originale de realizare artistică a instalării absurdului în existenţa umană, aşa cum le concepe teatrul avangardist ionescian. Ilustraţi cu exemple din piesa studiată.
3. Surprindeţi, într-un referat, etapele simbolice ale demersului artistic ionescian într-o altă piesă de referinţă a scriitorului, citită de voi, şi anume instalarea unui mecanism agresiv, neputinţa sau refuzul implicării din partea eroilor, transformarea lor în obiecte însufleţite şi fatala supunere de către un destin absurd. Formulaţi concluzii proprii.
4. Realizaţi o paralelă cu tema: „De la absurdul firesc şi grav din piesele lui Marin Sorescu către absurdul violent şi ilar din teatrul conceput de Eugen Ionescu". Exprimaţi opţiunea voastră estetică.
5. *„Sfâşiat între oroarea de a trăi şi oroarea de a muri"* (aşa cum mărturisea), Eugen Ionescu a făcut suportabil infernul existenţial prin puterea artei literare; bizuindu-vă pe această constatare, imaginaţi un scurt text dramatic, în care două personaje vorbesc (eventual, în stilul nonconformist al dramaturgului) despre forţa şi slăbiciunile omului de spirit.

Bergerac de Edmond Rostand) şi respinse de teatrul realist şi naturalist, tiradele reprezintă pasaje de virtuozitate pentru autor şi actor. În literatura dramatică românească, menţionăm tirada «chinurilor» sufleteşti ale voievodului din actul al V-lea al dramei ***Vlaicu-Vodă*** de Al. Davila, tirada lui Ştefan din finalul actului al III-lea al dramei ***Apus de soare*** de Barbu Ştefănescu-Delavrancea şi tirada «aurului» din feeria ***Cocoşul negru*** de Victor Eftimiu.

În sens peiorativ, tirada se confundă cu un lirism declamator, emfatic, fără adâncime ideatică ori profunzime afectivă" (DTL, 1990).

În tirada finală din piesa ***Regele moare***, **comicul** alternează cu **tragicul**: comice sunt îndemnurile Margaretei adresate augustului soţ precum unui copil neexperimentat ori unui bătrân decrepit şi senil; tragice sunt împotrivirile eroului, care, după 17 veacuri de regalitate inutilă, tot nu renunţă la viaţă. La fel de interesante sunt **didascaliile** având un **dublu rol**: să reliefeze **trăirile contradictorii** ale regelui înaintea dispariţiei definitive (*„protestează"*, *„se împotriveşte cu stângăcie"*, *„se bâlbâie"*, *„e nehotărât"*); să contureze **portretul fizic** al bătrânului monarh, îngrozit de confruntarea cu sfârşitul precum un simplu om (*„umerii i se încovoaie"*, *„cu ochii închişi şi înaintând dus de mână"*, *„e nemişcat, ţeapăn ca o statuie"* etc.).

Bibliografie

- Nicolae Balotă, ***Lupta cu absurdul***, Editura Univers, Bucureşti, 1971.
- Gelu Ionescu, ***Anatomia unei negaţii: scrierile lui Eugen Ionescu în limba română, 1927-1940***, Editura Minerva, Bucureşti, 1991.
- Eugen Simion, ***Sfidarea retoricii. Jurnal german***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985.
- Eugen Simion, ***Tânărul Eugen Ionescu***, Editura Fundaţiei Naţionale pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 2006.

Deixisul și anafora

Definiție. În pragmatică, termenul generic **deixis** înglobează **componentele de organizare ale unui enunț,** care se raportează obligatoriu la *aspectele concrete* ale situației de comunicare.

Caracteristici. S-au identificat trei tipuri de deixis: **personal**, **spațial** (**local**), **temporal**, care indică, prin forme specifice (clasa deicticilor), coordonatele situaționale: rolurile participanților (emițător/receptor), organizarea spațiului și a obiectelor plasate în interiorul său în raport cu așezarea participanților, respectiv succesiunea intervalelor temporale în conexiune cu momentul producerii enunțului. Lucrările recente despre organizarea pragmatică a discursului adaugă și alte tipuri în sfera deixisului: **social** (conține mărci ale identificării participanților în emiterea unui enunț și referitoare la relația lor socială), **textual** (*discursiv*: precizează locul și importanța unui anumit enunț în ansamblul discursiv în care se integrează).

Exemple. Clasa deicticelor, *omogenă* la nivel semantico-funcțional, este *eterogenă* din punct de vedere gramatical, reunind elemente din clase morfologice diferite. Gabriela Pană-Dindelegan definește clasa deicticelor prin raportare la o trăsătură semantică comună, și anume *„lipsa referinței proprii și modul identic de a și-o procura pe baza unei funcții comune: rolul deicticului de a trimite la una dintre componentele situației de comunicare (emițător, receptor, timp și loc în care se produce comunicarea")* (*Dicționar de științe ale limbii*, 2001). Clasa deicticelor variază de la o limbă la alta: deixisul spațial și cel temporal sunt realizate diferit în limbile care posedă *articol* (precum limba română), incluzând utilizarea acestuia printre mărcile sale; formele deixisului social sunt distincte în limbile care și-au structurat o clasă gramaticală proprie de *pronume de politețe*.

În **clasa deicticelor** sunt incluse: *afixele gramaticale* (afixele temporale și ale articulării), *structuri gramaticale* (formele nominale de vocativ, formele verbale de persoana I și a II-a), *clase morfologice întregi* (clasa adjectivelor, a pronumelor demonstrative, clasa adverbelor de loc, de timp, pronominale și nepronominale, unele interjecții etc.). Ele sunt repartizate fiecărui tip de deixis astfel: pentru cel **personal** — pronumele personale de persoana I și a II-a, categoria persoanei în flexiunea verbală (în condițiile acordului predicatului cu un subiect exprimat prin pronume sau al omiterii acestuia, curentă în limba română), formele de vocativ cu valențe afective, emfatice sau peiorative (uzul formal și informal al vocativelor românești), unele interjecții (*mă, măi, fă, bre* etc.); pentru deixisul **spațial**: anumite adverbe de loc (*aici/acolo*, *dincolo/dincoace*), pronume demonstrative (*acesta/acela*); pentru deixisul **temporal**: sistemul timpurilor verbale, adverbe de timp (*acum/atunci*, *ieri/astăzi/mâine*), locuțiuni adverbiale de timp (*de curând, în curând, de ieri, de azi, de mâine, în prezent, în viitor*), construcții adverbiale raportate la momentul enunțării (*acum un ceas, peste o oră, duminica trecută, săptămâna viitoare, la anul, la vară* etc.); pentru deixisul **social**: pronumele de reverență, titlurile de adresare; pentru deixisul **textual**, mai ales pentru exprimarea relațiilor de *cauzalitate* și *concesive* în structura discursului: prin adverbe și locuțiuni adverbiale specifice (de cauză: *de aceea, de asta, pentru aceea, pentru asta;* de concesie: *totuși, oricum, în tot cazul, cu toate acestea/astea* etc.).

Folosirea deictică (raportată la *enunțare*) se opune **folosirii anaforice** (raportate la contextul lingvistic *anterior*); de exemplu, deosebirea dintre două utilizări ale articolului românesc: *Înapoiază-mi cartea!* (folosire *deictică*) versus: *De Crăciun, am primit o carte în dar. Cartea mi-a plăcut în mod deosebit* (articolul hotărât *-a* este întrebuințat *anaforic*).

Definiție. Anafora este „fenomenul sintactico-semantic constând în reluarea printr-un substitut (sau anaforic) a unui termen plin referențial exprimat anterior, numit antecedent" (op.cit.).

Caracteristici și exemple. Anafora **nu are referent propriu** și, de aceea, își stabilește referința prin legare (numită tehnic *coindexare*) de un nominal referențial plasat în enunțul antecedent. Anafora se poate referi la un singur cuvânt, la o sintagmă ori chiar la un enunț întreg: *Am văzut un film de excepție. De-atunci, pe acela nu l-am putut uita; M-am lovit la mâna dreaptă. De-atunci, aceasta mă doare periodic*; *Ar fi mai bine să recunoști adevărul. Asta voi face!* Există și alte forme de stabilire a unei relații anaforice chiar în interiorul aceluiași enunț; în fraza: *Profesorii sunt de părere că elevii nu se ajută suficient unii pe alții*, formele reciproce de pronume reflexiv *se* și nehotărâte (*unii pe alții*) sunt anafore, fiind legate de nominalul referențial *elevii*, în limitele aceleiași propoziții.

Exerciții. Aplicații

1. Identificați formele deictice și anaforice în monologul reginei Margareta din finalul piesei *Regele moare* de E. Ionescu.
2. Scrieți un dialog cu mărci ale deixisului și ale anaforei pe care să le analizați în context.
3. Stabiliți utilizările deietice și anaforice din exemplele următoare: *Dă-mi-l pe acesta! Am revăzut un coleg, abia ulterior recunoscându-l pe acesta. Am fost de curând la liceu. Acolo mi-am reîntâlnit profesorii. Aceștia s-au bucurat, la rândul lor. Să ascult muzică, asta mi-a plăcut totdeauna. Ai greșit și, de aceea, vei fi pedepsită. A încercat și altădată să mă intimideze, dar, în tot cazul, n-a reușit nici atunci și nici acum.*

„Mamă, mi s-a întâmplat o mare nenorocire... Mai naște-mă o dată!”

Marin Sorescu

Iona

(fragment)

[...]

— (*Suspicios.*) De ce întâlnesc mereu aceiași oameni?

— S-o fi-ngustat lumea până într-atâta? E prea mică lumea, întâlnim la fiecare pas numai umbre. Copaci, păsări, gângănii, la fiecare pas. Şi cu toate trebuie să fim atenţi, să le dăm bună ziua, să le-ntrebăm ce mai fac, cum au dormit.

— (*Înţelegând.*) Îngrozitor!

— Mă miram eu de ce nu sunt fericit!

— (*Se suie pe movila de pietre.*) Ce vezi?

— Orizontul.

— Ce e orizontul ăla?

— (*Îngrozit.*) O burtă de peşte.

— Şi după burta aia ce vine?

— Alt orizont.

— Ce e orizontul acela?

— O burtă de peşte uriaş.

— Ia mai uită-te o dată. (*Iona priveşte, apoi îşi acoperă ochii cu palmele.*)

— Ce-ai văzut?

— Nimic.

— Ce-ai văzut?

— Nimic, decât un şir nesfârşit de burţi. Ca nişte geamuri puse unul lângă altul.

— Închis între toate aceste geamuri!

— Sunt ca un Dumnezeu care nu mai poate învia. I-au ieşit toate minunile şi venirea pe pământ, şi viaţa, până şi moartea, dar odată ajuns aici, în mormânt — nu mai poate învia. Se dă cu capul de toţi pereţii, cheamă toate şiretlicurile minţii şi ale minunii, îşi face vânt în dumnezeire ca leul, la circ, în aureola de foc. Dar cade în mijlocul flăcărilor. De atâtea ori a sărit prin cer, nici nu s-a gândit c-o să se poticnească tocmai la înviere!

— Şi lumea-l aşteaptă sus.

— Toţi cred în el, unii sunt aproape distraţi de atâta credinţă. Acuş-acuş or să înflorească lespezile mormântului ca petalele unui nufăr şi mortul va învia, cum e şi firesc, după atâta aşteptare a omenirii. Şi se va înălţa la cer, dându-ne şi nouă un exemplu luminos.

Coordonate ale vieţii şi operei

Născut în 1936, în comuna Bulzeşti (din judeţul Dolj), absolvent al Facultăţii de Filologie din Iaşi şi debutant cu versuri în revista „Viaţa studenţească”, Marin Sorescu aparţine generaţiei literare afirmate în anii ’60. Remarcat de G. Călinescu încă de la debut, integrat de Eugen Simion în categoria poeţilor *„ironişti şi fantezişti”*, alături de Mircea Ivănescu, Emil Brumaru şi Mihai Ursachi, Marin Sorescu va adăuga coardei poetice iniţiale pe aceea a prozei, eseisticii şi a dramaturgiei. Criticul mai sus menţionat şi cel mai pertinent al operei sale îl defineşte drept un *„ironist subţire”*, înzestrat — ca orice mare scriitor — cu o uimitoare invenţie verbală, *„un intelectual serios care meditează la ceea ce scrie şi scrie învăluind tragicul, sublimul ori grotescul în plasa fină a ironiei”* (***Scriitori români de azi,*** volumul I).

Printre dramaturgii actuali, Marin Sorescu s-a impus, deopotrivă, prin **piesele** sale **parabolice,** inspirate din mituri consacrate, şi prin **dramele istorice**, precum ***A treia ţeapă*** (scrisă în două momente distincte: actul I în 1971 şi cel de-al II-lea, în 1975), alături de ***Răceala***, publicată în 1976. În anul 1980, dramaturgul şi-a reunit creaţia în volumul antologic intitulat simplu, ***Teatru***. De remarcat faptul că, dintre personalităţile istorice care s-au impus în existenţa românilor de-a lungul epocilor, Marin Sorescu s-a simţit atras de figura lui Vlad Ţepeş, cunoscut în folclorul european cu supranumele „Dracula". Deşi piesele istorice sunt scrise în spirit ironic ori chiar parodic, dramaturgul s-a documentat cu seriozitate, parcurgând cronicile autohtone, maghiare şi săseşti referitoare la controversatul domnitor.

Dramaturgia contemporană istorică s-a disociat de caracteristicile teatrului romantic ilustrat de operele lui V. Alecsandri, B.P. Hasdeu, Al. Davila ori Barbu Şt. Delavrancea, refuzând idealizarea eroilor, reconstituirea fidelă a întâmplărilor, stilul retoric şi caracterul profetic al viziunii lor artistice. Din tradiţia dramaturgică a fost păstrată inspiraţia istorică, modificându-se radical, însă, perspectiva asupra evenimentelor evocate şi concepţia asupra structurii personajelor unei drame. Piese istorice, precum sunt ***Petru Rareş sau Locţiitorul*** de Horia Lovinescu, ***Pragul de taină sau Descăpăţânarea*** de Alexandru Sever ori ***Răceala*** şi ***A treia ţeapă***, scrise de M. Sorescu, problematizează datul istoric, încercând să surprindă, într-un **registru parabolic** şi **parodic**, atât dialectica puterii, cât şi pe aceea a servituţii. Dramaturgii secolului al XX-lea nu mai acceptă personaje eroice (înconjurate de o aură ideală), nu mai cred nici în amploarea, nici în

— Că noi, oamenii, numai atâta vrem: un exemplu de înviere. Apoi ne vom duce liniştiţi pe la casele noastre, să murim bine, omeneşte, pe la casele noastre.

— Dar vrem să-l vedem întâi pe el.

— Iar el e aici, în mormânt, la capătul puterilor, şi nici nu mai are glas să urle până la ei: „Oameni buni, învierea se amână!"

— (*Cu glas stins, impersonal.*) Un pescar sărac pe malul mării trăgea şi el cu năvodul la peşti foarte mici... Şi cum stătea el aşa, deodată se căscă apa şi un chit uriaş... (*Rejoacă scena. Pauză.*)

— Dar cine anume era omul acela? Ce gândea?

— Şi de ce tocmai el?

— Puteţi să-mi spuneţi?

— Nimeni nu suflă niciun cuvânt...

— Precis, nenorocitul n-a mai reuşit să spintece burta imensă...

— (*Făcându-şi curaj.*) Dar eu...

— (*Meditativ.*) Problema e dacă mai reuşeşti să ieşi din ceva, odată ce te-ai născut. Doamne, câţi peşti unul într-altul!

— Când au avut timp să se aşeze atâtea straturi?

— Lumea există hăt, de când...

— (*Luminat.*) Toate lucrurile sunt peşti. Trăim şi noi cum putem înăuntru.

— Hm! Naiv ce sunt! Poate că am trecut de mult de locul unde eram la-nceput. Vezi, trebuia să-l însemn şi pe-ăsta. Mă opream acolo şi trăiam în continuare. Ca toată lumea. Nici nu-mi dădeam seama că totul pluteşte. Aşa e, trebuie să punem semne la fiecare pas, să ştii unde să te opreşti, în caz de ceva. Să nu tot mergi înainte. Să nu te rătăceşti înainte.

— (*Meditativ.*) Afară... (*Rectificând primul gând.*) Un astfel de loc trebuie totuşi să existe. Poate nu prea mare, să încapi tot... Dar aşa, cât a-ţi întipări tălpile în el. Pentru o clipă. Apoi să vină altul cu tălpile lui arse de noapte. Şi altul. Trebuie să fie pe undeva această palmă de loc...

— (*Ironic.*) E o prorocire? Ce proroc ai mai fost şi tu! Viitorul am văzut ce bine ţi l-ai ghicit. Ia încearcă acum să-ţi prezici trecutul. Să vedem dac-o nimereşti măcar cu ăsta, prorocule! Încearcă să-ţi aminteşti totul. (*Îşi acoperă cu mâinile faţa, stă aşa câteva clipe, dă din cap că nu poate.*) E ceaţă!

— Încearcă să-ţi aminteşti măcar ceva. (*Acelaşi joc.*) Ce ceaţă! (*Îngrozit.*) Nu-mi mai aduc aminte nicio limbă-n vânt. (*Pauză.*)

— (*Cu mâna streaşină la ochi.*) Cum se numeau bătrânii aceia buni, care tot veneau pe la noi când eram mic? Dar ceilalţi doi, bărbatul cel încruntat şi femeia cea harnică, pe care-i vedeam des prin casa noastră şi care la început parcă nu erau aşa bătrâni?

Cum se numea clădirea aceea în care-am învăţat eu? Cum se numeau lucrurile pe care le-am învăţat eu? Ce nume purta povestea aia cu patru picioare, pe care mâncam şi beam şi pe care am jucat de vreo câteva ori? În fiecare zi vedeam pe cer ceva rotund, semăna cu o roată roşie, şi se tot rostogolea numai într-o singură parte — cum se numea? Cum se numea drăcia aceea frumoasă şi minunată, şi nenorocită, şi caraghioasă, formată de ani, pe care am trăit-o eu?

Cum mă numeam eu? (*Pauză.*)

— (*Iluminat, deodată.*) Iona.

— (*Strigând.*) Ionaaa!

— Mi-am adus aminte: Iona. Eu sunt Iona.

— Şi acum, dacă stau să mă gândesc tot eu am avut dreptate. Am pornit-o bine. Dar drumul, el a greşit-o. Trebuie s-o ia în partea cealaltă.

— (*Strigă.*) Iona, Ionaaa!... E invers. Totul e invers. Dar nu mă las. Plec din nou. De data aceasta, te iau cu mine.

Ce contează dacă ai sau nu noroc?

E greu să fii singur.

— (*Scoate cuţitul.*) Gata, Iona? (*Îşi spintecă burta.*) Răzbim noi cumva la lumină.

CORTINA

Comunicare orală interactivă

1. Reactualizaţi tipurile de monolog învăţate şi argumentaţi că piesa *Ioana* este, integral, un solilocviu, pentru a sublinia singurătatea eroului într-o lume a performanţelor în comunicare.
2. Comparaţi piesa modernă cu legenda biblică despre Iona, dovedind în ce măsură dramaturgul contemporan a fructificat semnificaţiile mitului, actualizându-le totodată. Alcătuiţi fişe de lucru cu asemănări şi deosebiri.
3. Motivaţi de ce scriitorul tratează absurdul întâmplărilor nu într-o manieră fantastică, ci într-una realistă, alternând tonul comic cu registrul grav al reflecţiilor.
4. Concepeţi un proces literar (o dezbatere) pe tema: „Problema captivităţii şi a libertăţii umane în teatrul mitic (eventual şi istoric) sorescian".
5. Iona, un personaj învins sau un învingător, care este conştient că va răzbi spre o altă *„lumină"* dincolo de viaţa trupească? Argumentaţi pro sau contra.

Argumentaţie. Problematizare. Conexiuni

Deşi, aparent, nu s-ar putea stabili nicio filiaţie estetică tematică sau de limbaj între poezia şi dramaturgia soresciană, ele se află, totuşi, într-o concordanţă spirituală de profunzime. În domeniul poeziei, Sorescu este, mai ales, un liric parodic, lucid şi sobru, care a evitat pastişa, caricatura, ce l-ar fi condus la crearea unui simplu univers umoristic. Parodia soresciană şi-a propus să depăşească satira în stilul lui George Topîrceanu şi să acorde **comicului gravitate estetică**.

„Cei mai mulţi parodişti ridiculizează o slăbiciune, un tic stilistic şi scot efecte umoristice din exacerbarea acestor laturi; liricii adevăraţi (creatorii) se folosesc de instrumentele parodiei pentru a suprapune viziunea lor proprie unui peisaj liric constituit. Marin Sorescu este unul dintre aceştia...", remarcă Eugen Simion. Dar poetul nu s-a mulţumit, estetic vorbind, cu bagatelizarea platitudinilor umane, ci a încercat să explice în profunzime motivaţiile instalării individului în aceste false contexte existenţiale. Gravitatea simbolurilor lirice şi ironia amară a observaţiilor îl însoţesc pe scriitor şi în trecerea atât de firească de la lirică la dramaturgie.

Gustave Courbet, *Valul* (fragment)

măreţia evenimentelor petrecute cândva, ci sunt preocupaţi de raporturile complexe dintre individ şi istorie, dintre soarta neştiută a omului şi mecanismul social implacabil care hotărăşte destinul indivizilor: *„Ca artist ţi se pune un nod în gât — s-a optat pentru tine, istoria a optat pentru tine şi unde mai e libertatea?..."* (eseul ***Ieşirea prin cer***). O altă temă de acut interes în teatrul istoric contemporan este aceea a **raportului filosofic dintre adevăr şi mistificările lui** succesive în timp, autorii încercând să explice cum au fost posibile erorile grave comise în anumite conjuncturi sociopolitice.

Ca şi teatrul istoric, **parabola soresciană** pune pe gânduri auditoriul şi incită la schimbarea punctelor de vedere deja canonizate asupra unor lucruri ce păreau categoric ştiute. Alături de ciclul ***Setea muntelui de sare***, piesele ***Pluta meduzei*** şi ***Există nervi*** sunt creaţii dramatice care au înregistrat un mare succes de public. Ceea ce atrage spectatorii la piesele autorului sunt: familiaritatea tratării celor mai grave probleme, tonul firesc, obişnuit al conversaţiei între semeni, parodierea subtilă a modelelor ce păreau de neatins, umorul benign,

care evită clovneria superficială și sarcasmul necruțător, în fine, căutarea cu obstinație a unui sens chiar și acolo unde înțelesurile lumii acesteia și ale celei de dincolo par să fi dispărut. Calitățile operei dramatice soresciene se regăsesc în toate cele trei piese ale trilogiei mai sus menționate.

Astfel, ***Paracliserul*** înfățișează un personaj straniu, care păzește o catedrală cu o lumânare în mână, neîndrăznind să intre pe ușa ce nu se deschide niciodată. Pentru el, timpul și-a pierdut semnificația și durata, eroul instalându-se în așteptarea unui fapt care nu se va petrece. Paracliserul afumă, în mod simbolic, zidurile lăcașului de cult, fiind convins că face un gest măreț și că, astfel, pietrele goale capătă patina vechimii istorice. El devine benevol prizonierul unei iluzii, pe care o finalizează cu prețul sacrificiului de sine. Când ultima lumânare de veghe este consumată, el își dă foc veșmintelor, trupul lui devenind un rug pe altarul credinței neclintite. **Parabola paracliserului** are două semnificații: prima se referă la faptul că a înnegri peretele unei catedrale înseamnă, implicit, **a-i crea o tradiție și o istorie** capabile să întărească **iluzia durabilității în timp a acțiunilor omenești;** cea de-a doua reia motivul mitologic al Meșterului Manole și reflectă **voința omului de a se transforma în jertfă** atunci când are convingerea că actele sale capătă valoare de simbol pentru generațiile viitoare. Dacă sacrificiul lui Manole a lăsat în urmă o ctitorie unică desăvârșită, jertfa paracliserului rămâne **anonimă**, fără consecințe artistice, un **gest absurd și inutil**, ca aproape tot ce se întâmplă în lumea modernă. În timp ce, în ***Iona,*** conflictul se reia și în exterior, în ***Paracliserul***, drama umană se circumscrie lumii interioare a spiritului.

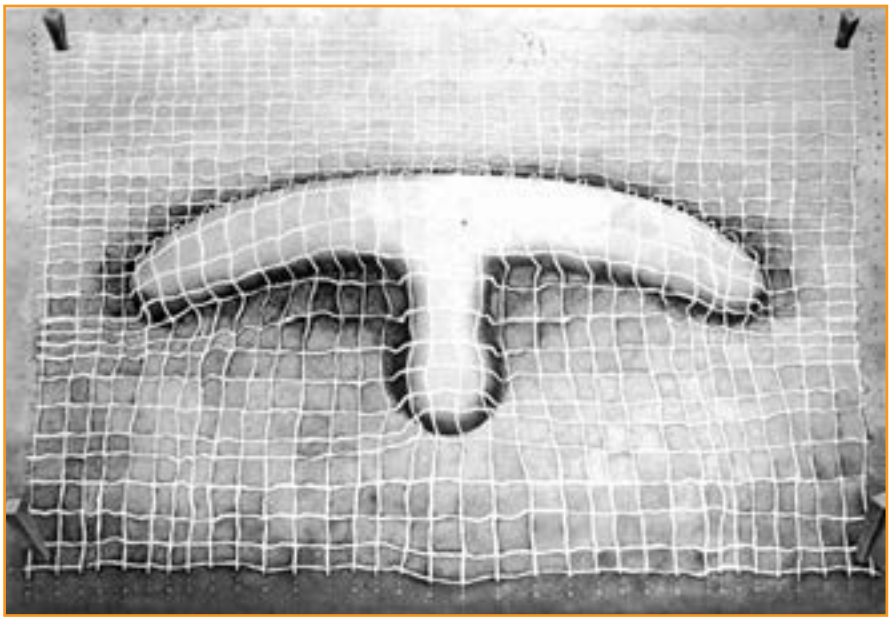
Poetul Marin Sorescu a surprins critica literară prin faptul că nu a adoptat o formă teatrală în care să-și dezvolte metaforele lirice, așa cum ar fi fost de așteptat. Scriitor de factură esențialmente intelectuală, Sorescu a optat pentru un **teatru de idei**, continuând dramaturgia clasică a lui I.L. Caragiale și pe cea interbelică a lui Camil Petrescu. Piesele sale reprezintă fie **monologuri dramatice**, fie **dialoguri parabolice**, inspirate vădit din **teatrul modern existențialist** și **absurd**. Dintre dramaturgii români, Sorescu se înrudește spiritual cu Eugen Ionescu, ambii subliniind revolta omului confruntat cu aberațiile istoriei și cu absurdul circumstanțelor care îi determină la întâmplare existența. Inspirându-se și din literatura lui Albert Camus, Sorescu fixează un raport tragic și tensionat între om și propria existență, meditând asupra soluției de a ieși cât mai demn din condiția adeseori umilitoare, degradantă a vieții. El a preluat o idee caracteristică prozei camusiene, și anume aceea că omul trebuie să înfrunte în mod voluntar moartea, având dreptul moral să recurgă la un gest disperat, cum este sinuciderea, atunci când nu mai are nicio soluție demnă de salvare. Dar scriitorul român dă o altă interpretare acestei relații încordate dintre om și condiția sa existențială, în piesele *Iona*, *Paracliserul* și *Matca*, acestea formând o trilogie cu titlul metaforic *Setea muntelui de sare*. Fiecare dintre parabole constituie o soluție posibilă într-o dramă existențială comună tuturor. Astfel, *Iona* reia o fabulă biblică, din care dramaturgul modern a eliminat conotațiile religioase. În Biblie, pescarul Iona fusese pedepsit pentru infidelitățile sale în raport cu poruncile divine și închis patru zile în burta unui pește, fiind eliberat după ce s-a pocăit. Personajul sorescian dorește să pescuiască și să sacrifice o vietate acvatică numai pentru a-și demonstra îndemânarea la pescuit. Deoarece peștele nu se lasă prins, el își aduce de-acasă un acvariu cu *„pești domesticiți”*, creându-și iluzia abilității practice. Virtualul călău se va transforma într-o victimă și va fi înghițit de un pește enorm, în pântecele căruia meditează la posibilele soluții de-a se elibera. Personajul nu este cuprins de panică și se comportă într-o **împrejurare extraordinară** ca și cum s-ar afla într-o **situație** perfect **normală**. Prizonierul nu-și pierde fervoarea disociativă, emițând reflecții despre progres, soartă, despre psihologia generațiilor, și chiar urzește planuri de viitor. Ca și dramaturgii Eugen Ionescu și Samuel Beckett, Marin Sorescu **tratează absurdul existențial într-o manieră realistă** și **gravă**.

Iona.
Imagine din spectacol
(regia: Andrei Șerban),
1968.
Teatrul Mic

Iona consideră că a avut ghinion, nu disperă, își păstrează umorul, se instalează în anormalitate ca într-un spațiu firesc și elaborează soluții pentru ieșirea sa din captivitate. Imaginea concretă a pântecului uriașului pește în care este închis Iona are însă o cu totul altă semnificație decât una comică sau absurdă: de la naștere până la moarte, **omul trăiește succesiv în orizonturi închise,** fiind adesea inconștient de prizonieratul lui perpetuu. Iona însuși va crede un răstimp că, prin acțiune, prin faptele concrete, se va elibera din închisoarea vie în care intrase din întâmplare. El spintecă burta peștelui cu un cuțit și constată că violența gestului eliberator fusese inutilă, deoarece agresorul său a fost, între timp, înghițit de o altă vietate marină. Va tăia și abdomenul celui de-al doilea pește, dar înțelege, uimit, că și acesta fusese înghițit de un altul, cu dimensiuni enorme. Așadar, Iona trece dintr-un spațiu închis într-altul și eliberarea lui rămâne mereu iluzorie.

Sugestia parabolei dramaturgice ar fi următoarea: omul este prizonierul condiției sale, existența umană nu se deschide spre nimic, ci, dimpotrivă, se închide într-o alta, precum un cerc mai mic într-unul mai mare sau ca o capcană într-un șir neîntrerupt de capcane; **viața ar fi o succesiune de lumi ermetice**, străbătute cu disperare de omul mânat de voința lui aprigă de libertate. În cele din urmă, conștient că nu va atinge limanul captivității sale niciodată, că viața este un spațiu sufocant, Iona se sinucide, spintecându-și propriul abdomen: *„Problema este dacă mai reușești să ieși din ceva, odată ce te-ai născut. Doamne, câți pești unul într-altul!* […] *Toate lucrurile sunt pești”*, observă iluminat Iona. *„Trăim și noi cum putem, înăuntru...”* (s.ns.)

Cu ocazia retipăririi piesei, în 1995, dramaturgul își va face mai bine înțeles atașamentul pentru mesajul ideatic al acesteia: *„Îmi vine pe limbă să spun că Iona sunt eu... Cel ce trăiește în Ţara de Foc este tot Iona, omenirea întreagă este Iona, dacă-mi permite. Iona este omul în condiția lui umană, în fața vieții și în fața morții.”* Așadar, simbolurile individuale capătă maximă generalitate și cel care reflectează asupra felului cum lumea se autoiluzionează în privința libertății într-o zbatere inutilă se simte aproape de Iona, așa cum Flaubert se regăsea deplin în trăsăturile eroinei sale,



Sorin Dumitrescu, *Năvodul*

De remarcat este și faptul că **personajele soresciene** sunt de o mare inocență și **au curajul de a-și trăi iluziile ca pe niște realități indubitabile.**

În ***Matca***, însuși termenul din titulatura piesei se referă la matricea lumii vii, la ceea ce asigură perpetuarea speței omenești, și anume calitatea maternă. Personajul principal este Irina, o tânără învățătoare dintr-un sat înconjurat de ape, ca în spațiul biblic. Dramaturgul o înfățișează în timp ce ea se pregătește să nască; în opoziție, bătrânul tată așteaptă să moară, conversând liniștit despre iminența propriei dispariții. Sorescu aduce față-n față — prin femeie și bărbat — cele două procese fundamentale (numai în aparență antitetice) guvernând legile existenței omenești. Copilul Irinei se naște exact în momentul în care bătrânul ei părinte moare și cele două procese converg în ansamblul succesiunii viață–dispariție.

Piesa ***Matca*** pune problema **continuității în ordinea firii** și a faptului că dispariția constituie o etapă la fel de naturală ca și ivirea unui individ pe lume. În ciuda faptului că viața este determinată din punct de vedere temporal și că este efemeră, ea merită să fie trăită. Omul este singura ființă care reflectează la fragilitatea destinului său. Forța lui constă în capacitatea de a-și gândi condiția tragică a existenței. *„Moare un om — spuse tatăl cuprins de jale-n negurile morții —, dar asta nu înseamnă că s-a isprăvit lumea.”*

Chiar atunci când personajele dramaturgului recurg la soluții comice, precum în ***Pluta meduzei*** sau în piesa ***Există nervi***, în spatele ironiei se ascunde **intuiția absurdului** care guvernează existența și îi răpește semnificațiile, iar atunci comicul sorescian pare mai disperat decât tragicul însuși.

Conflictul dramatic

● Din fr. **conflit**, lat. **conflictus** — „ciocnire, șoc".

„În cadrul operei literare, conflictul constituie o opoziție, o luptă între două sau mai multe personaje, atitudini, sentimente, între personaj(e) și societate" (DTL, 1990) ori între trăirile intime ale aceluiași **erou dilematic** (sfâșiat de contradicții interioare).

„Conflictul este elementul esențial care determină acțiunea unei opere epice, dar mai ales dramatice" (op. cit.), pentru că el stimulează atât dezvoltarea subiectului literar, anima controversa ideatică sau afectivă dintre opozanți, cât și interesul publicului spectator (cititor) în raport cu faptele prezentate.

„Conflictul poate fi **exterior** (între personaje distincte, între eroi individuali și societate, între aceștia și destinul implacabil, ca în tragedia antică) sau **interior** (între rațiune și sentiment, între datorie și pasiune, precum în tragediile clasice). În mod frecvent, în cuprinsul aceleiași opere apare și conflictul exterior, și cel interior, condiționându-se reciproc" (op. cit.): de exemplu, în piesa ***Apus de soare*** de B.Șt. Delavrancea, conflictul exterior are loc între bătrânul voievod, Ștefan cel Mare, și boierii complotiști, iar cel interior se desfășoară între om (cel care a greșit, a cunoscut și insuccesul militar, poartă răspunderea morală a doi copii nelegitimi etc.) și domnitor (care nu abdică de la principiile sale până la moarte).

„În tragedie, conflictul se rezolvă prin moartea eroului" (op. cit.), în comedie sau în unele drame — prin aplanarea tensiunilor cumulate pe durata acțiunii ori prin soluții de compromis.

În lirică (mai ales în satire, în epistole, în cea didactică) pot apărea atât conflictul exterior (în ***Scrisoarea III*** de M. Eminescu, tiradele antitetice rostite de Baiazid I și Mircea cel Bătrân), cât și cel interior (între eul „empiric" și cel artistic — ca în ***Satiră. Duhului meu*** de Gr. Alexandrescu).

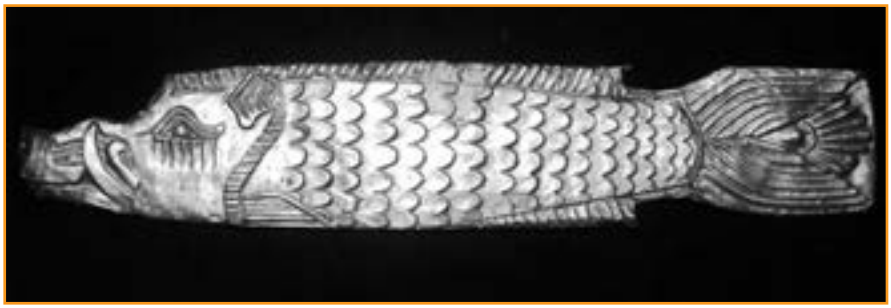
doamna Bovary. Nu mai surprinde nici faptul că autorul și-a subintitulat piesa *„Tragedie în patru tablouri"*, cu un singur personaj principal și încă doi pescari, eroi *„fără vârstă"* și tăcuți (nu răspund niciunei întrebări a protagonistului).

Dramaturgul a oferit și câteva indicații regizorale pentru montarea piesei, dar și pentru înțelegerea ei: *„Ca orice om foarte singur, Iona vorbește tare cu sine însuși, își pune întrebări și își răspunde, se comportă tot timpul ca și când în scenă ar fi două personaje. El se dedublează și se «strânge» după cerințele vieții sale interioare și trebuințele scenice. Caracterul acesta «pliant» al individului trebuie jucat cu suplețe, neostentativ."* Observațiile scenice dezvăluie personalitatea eroului contemporan: deși trăiește într-o agitație umană sufocantă, creând falsa impresie de comunicare interumană, protagonistul se simte cu atât mai izolat. Solitudinea îl face să se dedubleze și să dialogheze cu sine, ca și cum ar constitui o identitate aparte, soluție terapeutică propusă și de Emil Cioran în eseurile lui.

În „Caietul-program" al Teatrului Mic din stagiunea 1968-1969, scriitorul a mărturisit că își recitea periodic această piesă, dându-i mereu alte semnificații. Totodată, recunoștea că s-a cutremurat apropiindu-se de misterul lui Iona și chiar a încercat să se apere de tainele descifrate, uitând, temporar, de protagonist. Pe coridoarele labirintice ale memoriei sale, l-a pierdut și l-a regăsit pe Iona de câte ori s-a temut ori a avut nevoie de sensurile pildei lui: *„Iona, profetul care a fugit din fața Cuvântului, a încăput în burta chitului, ca o scrisoare în cutia poștală. Am găsit, poate din greșeală, scrisoarea. Am citit-o cutremurat și mi s-a părut c-o înțeleg. Am încercat să o transcriu apoi. Asta a fost tot. După aceea, chiar am vrut să-l uit pe Iona."*

Dramaturgul însuși oferea câteva **explicații simbolice,** obsedante pentru el în timp: astfel, captivitatea individului în burta chitului i s-a părut ca o posibilă călătorie într-un cosmos închis ori ca singurătatea fătului, care se dezvoltă miraculos în cavitatea intrauterină. S-a întrebat dacă **să ofere o accepție mistică, politică, freudistă, cabalistică ori absurd-existențială acestui personaj proteic,** în care par să încapă toate celelalte. A fost întrebat chiar ce semnificație acordă gestului final al eroului, dacă acesta este un semn de disperare, de revoltă, de încheiere dramatică a unui destin fără ieșire, de amărăciune resemnată ori, pur și simplu, de milă față de fragilitatea omului. Dramaturgul recunoaște cu umilință că soluțiile preconizate, fiecare în parte și toate laolaltă, sunt la fel de posibile: *„Știu numai că am vrut să scriu ceva despre un om singur, nemaipomenit de singur. Cred că lucrul cel mai îngrozitor din piesă e când Iona își pierde ecoul. Iona era singur, dar ecoul lui era întreg. Striga: Io-na și ecoul răspundea: Io-na. Apoi nu a mai rămas decât cu o jumătate de ecou. Striga: Io-na și nu se mai auzea decât: Io, Io, în vreo limbă veche însemnând: eu."* Așadar, cu amărăciune lucidă, dramaturgul constată că dintr-un om nu rămâne nimic, nici măcar ecoul ființei lui întregi, niciun semn al individualității, care se zbate singură și fără folos. Sau am putea spune că **din om nu rămâne decât conștiința destinului său tragic**. Este ceea ce îi dă, totuși, măreție.

Piesa de teatru a fost excepțional receptată nu numai în țară, dar și în străinătate. În fața publicului occidental din Germania, Anglia, Elveția, Franța și din Italia, își dădeau mâna un dramaturg adult și un tânăr regizor, Andrei Șerban, amândoi reprezentând noua generație teatrală. Ei au avut curajul, unul să scrie și celălalt să pună în scenă o piesă cu un singur personaj care vorbește cu sine, cu Dumnezeu, cu spectatorii, fără să se teamă că publicul auditor s-ar fi putut plictisi. Monotonia aparentă a textului, simplitatea decorurilor, sobrietatea dramaturgică n-au devenit inconveniente,



Idol zoomorf geto-dacic,
Stănești, secolele V-IV î. H.

ci atuuri firești ale unui **teatru de idei esențializate**. Publicul era solicitat să stea față în față cu lucida conștiință a unui om, care filosofează despre viața lui, a întregii umanități, despre setea de libertate ce îl caracterizează pe orice individ. De la elementele Vechiului Testament, până la reflecțiile despre existențialism, politică, viața sentimentală, sexualitate, înțelepciunea sau nerăbdarea omului în fața destinului, nimic nu este omis. Piesa este o *„operă deschisă"*, în sensul filosofiei lui Umberto Eco, ea cunoscând tot atâtea interpretări câte puneri în scenă vor exista în timp.

Absurdul ce decurge și din fragmentarea vieții în lumea contemporană este resemnificat într-un tot coerent, transformând parabola soresciană dintr-un cântec de lebădă despre deznădejde în fața deșertăciunilor lumești, într-un **semn de încredere în motivul creștin al Reînvierii**. Dacă, în viziunea lui Beckett, Dumnezeu este mort, pentru Sorescu, acesta pare doar obosit de hărțuirea la care îl supun interogațiile propriei creații. Epuizarea divină se transmite, fatal, eroului, care acceptă că se află față în față cu inevitabilul sfârșit. Însă, după cum scrie Emil Cioran, conștiința sfârșitului este necesară tocmai pentru a forma cadrul adecvat inițierii unui destin nou: *„La-nceput a fost Amurgul..."* (eseul intitulat *Amurgul gândurilor*).

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Alcătuiți o compoziție liberă, în care să comentați obsesia omului însingurat în fața istoriei, a propriei conștiințe, a semenilor și a morții — tema cea mai acută de meditație a literaturii moderne.
2. De la teatrul de idei al lui Camil Petrescu la cel parabolic, cultivat de Marin Sorescu; prezentați, într-un referat, o evoluție a gândirii și a sensibilității dramaturgice, alături de aceea a mijloacelor specifice de realizare artistică.
3. Meditați la relația autor-realitate în viziunea scriitorului, pornind de la profesiunea de credință făcută de Marin Sorescu într-un interviu apărut în revista literară „Caiete critice", nr. 3/4 din 1992: *„Important pentru mine a fost și a rămas cotidianul. Nu biografia mi-a marcat scrisul, ci succesiunea fantastică de atmosfere prin care m-a purtat."*
4. Scrieți un studiu caracterologic despre personalitatea dramaturgului Marin Sorescu, pe care să-l intitulați: „De la comedia limbajului spre anticamera tragicului existențial".

Replica

● Din fr. **réplique**, lat. **replicatio**, **replicare** — „a îndoi, a întoarce, a replica".

„În **genul oratoric**, de unde a și fost preluată, replica reprezintă un răspuns (oral sau scris), prin care se ripostează — comentând sau respingând — la intervenția anterioară a interlocutorului.

În **opera dramatică**, aceasta corespunde intervenției unui personaj care dă un răspuns (nu neapărat în contradictoriu) interlocutorului său, în cadrul dialogului" (DTL, 1990).

Se impune, așadar, o disociere între **intervenția** într-un dialog și **replica** în sine, care are conotații specifice. **Replicile antitetice** evidențiază — mai limpede din punct de vedere ideatic și mai expresiv din perspectiva registrelor limbajului — conflictul dramatic, cu sensurile lui artistice și cognitive.

„Prin extensie, termenul ca atare este utilizat și în alte genuri literare, chiar și în cel liric, de exemplu: *„**Poetul**: **Tu** ești o undă, **eu** sunt o zare, / **Eu** sunt un țărmur, **tu** ești o mare, / Tu ești o noapte, **eu** sunt o stea, Iubita mea // **Iubita**: **Eu** sunt o zână, **tu** ești un soare, / **Tu** ești un flutur, **eu** sunt o floare, / **Eu** sunt un templu, **tu** ești un zeu / Iubitul meu..."* (s.ns.) (Mihai Eminescu, ***Replici***)" (op. cit.).

Bibliografie

- ***O antologie a dramaturgiei românești, 1944–1977***, vol. I-II, cu un studiu introductiv de Valeriu Râpeanu, Editura Eminescu, București, 1978.
- Elisabeta Munteanu, ***Motive mitice în dramaturgia românească***, seria „Universitas", Editura Minerva, București, 1982.
- Eugen Simion, ***Scriitori români de azi***, vol. I (ed. a II-a, revăzută și completată), Editura Cartea Românească, București, 1978.

Numai păsările, nebunii și înțelepții zboară cu gândul prin aerul rarefiat al adevărului

Dumitru Radu Popescu

Cronici de spectacol

● *De la acest punct tragic („a murit un om"), autorul, ca și în alte piese ale sale, pornește ancheta. Cine e culpabil? Un artist vârstnic, cineastul Sergiu, își asumă sarcina stabilirii vinovăților. Dar concluzia sa primă e facilă, căci nu tânărul logodnic, cu tot aerul lui zăpăcit și cu toată inconsistența convingerilor, a determinat pieirea fetei pe care a iubit-o, poate, și care l-a iubit, poate. Treptat, se va observa că, în acea casă, mama, apriga și calculata mamă, trăia cu un prieten al casei, care nu-i dezvăluise niciodată fetei că e tatăl ei (soțul legiuit știind și acceptând, din lașitate). Apoi, bătrânul Nichifor simulase nebunia o bună parte din viață, ca să nu fie nevoit a depune mărturie ori a lua atitudine. Deci e o vinovăție complexă, cumulată, a tuturor celor ce, aducând copii pe lume, nu-și luaseră, implicit, și răspunderea de a le fi, realmente și în mod exemplar, părinți.*

Valentin Silvestru, ***Consecințele tragice ale filistinismului social***, articol publicat în volumul **D.R. Popescu**, ***Teatru comentat***, 1985

Pasărea Shakespeare

(fragment)

Partea a II-a

[…]

SERGIU: Nu, nu, ea a vrut să moară. După ce s-a logodit, vorba vine logodit, a mai intervenit ceva care a schimbat-o… Ce-a hotărât-o pe ea altfel?

ECATERINA: A murit pentru noi.

SERGIU: Ce e sigur e că nu voia să moară ori să plătească cineva din cauza ei. Dar cine și ce?

ECATERINA: Poate Cezar… El o visează.

SERGIU: Nu numai Cezar. Şi nici visele nu sunt adevărate. Dacă ce văd eu și ce aud nu e adevărul adevărat, visele de ce să fie adevărate?

ECATERINA: A trădat-o un iubit…

OLIVIU: Nici măcar nu l-a iubit.

ECATERINA: A trădat-o, dar ea l-a iertat. A fost mărinimoasă. (*Intră Cezar.*) A trecut peste orice jignire și trădare și l-a luat de logodnic, l-a iubit din nou.

OLIVIU: Dar trădarea i-a înnegrit inima, a omorât în ea credința de dragoste… În orice dragoste, și-aici a greșit ea, dar o poți condamna pentru o greșeală când pentru greșeala asta ea a plătit cu capul? (*Intră Nichifor.*)

CEZAR: N-a mai avut tăria să spere, să… poate să viseze…

ECATERINA: Numai zăluzii visează în vânt…

NICHIFOR: Ce-aveți cu vântul?

SERGIU: A înțeles că e zadarnic să visezi în vânt…

NICHIFOR: Vânturile nu mai bat, ați dat de dracu. Mergeți la fotbal și vă mântuiți.

SERGIU: Vă jur că voi găsi vinovatul.

NICHIFOR: Bătrâne cabotin, he, he, bătrâne câine, zadarnice sunt visele sterpe, vino la meci duminică, joacă „Universitatea" Cluj cu „Ciocanul". Îți mai amintești cum ne ziceam la școală: bătrâne câine! Eram amândoi niște câini bătrâni de-atunci? Cred că ne lăudam, he, he… ham, ham, ham. (*Pleacă în oraș.*)

SERGIU (*învins*): Ceva e putred în Danemarca, ar zice bătrânul câine Shakespeare!

CEZAR: Bătrâna pasăre Shakespeare ar zice așa, zburând încolo și încoace… Nu te mai frământa inutil, nicio pasăre nu zice nimic, căci fiecare pasăre pe limba ei

piere. Trebuie să mai cumpărăm lumânări și să comandăm crucea, nu-ți mai pierde timpul de pomană ca o pasăre ce zboară încolo și-ncoace de pomană.

SERGIU: Numai păsările au timp de pierdut… (*Cu ironie.*) Ele-și pierd timpul de pomană… Tu nu.

CEZAR (*țipând*): Nu eu i-am dat luminal pe gât!

SERGIU (*pipăie carnețelul Irinei*): Nu, nu. Sigur, nu. Ea hotărât că, vezi, compromisul nu e pe măsura ei.

Comunicare orală interactivă

1. Interpretați întreaga scenă citată și analizați, pe rând, justificările personajelor care se acuză reciproc (Sergiu, Oliviu, Ecaterina, Cezar). Comentați sporirea efectului dramatic prin accentul fixat pe disputa tatăl denaturat (Sergiu) — fiul nelegitim (Oliviu).
2. Corelați dramatismul scenei deja comentate cu acela al unei secvențe anterioare, în care Irina îl respinge pe Cezar în ipostaza de mire impus de familia ei prin forța șantajului.
3. Apreciați că Sergiu este un erou *static* (care nu-și modifică personalitatea) sau unul *dinamic*, evoluând treptat spre asumarea greșelilor (trecute și prezente), chiar cu riscul vieții sale? Argumentați!
4. Organizați o dezbatere pe tema: Ce este adevărul și ce rol joacă recunoașterea acestuia ca reper moral în viața omului?

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Piesa în două acte *Pasărea Shakespeare*, a cărei premieră a avut loc pe data de 8 iulie 1974, la Teatrul Național din Cluj-Napoca, fiind reluată în 1975, la București, pe scena Teatrului Giulești (în regia lui Alexa Visarion), are în centrul ei trei probleme existențiale grave: **raportul dintre adevăr și minciună**, **tema aparenței care ține loc de esență** (până la instalarea autoiluzionării depline), urmată de **filistinismul** (falsitatea, impostura, veleitarismul) **social și urmările sale tragice**. **Acțiunea dramatică**, neprecizată spațio-temporal (*„într-un orășel din zilele noastre"*), **capătă** astfel **maximă generalitate** și se desfășoară integral într-o casă impunătoare, cu mai multe camere (simbolizând labirintul sufletului omenesc), unde se adună, pe rând, toate personajele cu roluri de importanță aproape egală.

În **actul I,** Cezar, un tânăr fotbalist din divizia C, obsedat de succes în cariera sportivă, vine în casa tatălui său, Nichifor, însoțit de un prieten, regizor bine-cunoscut și cu reputație internațională, Sergiu Patraulea. Acesta recunoaște în persoana gazdei un fost coleg de liceu, microbist înfocat și ins ratat, făcând pe nebunul înțelept, care vinde *„loz în plic"*, deși urmase Dreptul. În casa cu etaj și scară interioară, oaspetele descoperă o atmosferă încărcată, relații tensionate între locatari și o dramă nerezolvată, evoluând spre tragedie. Adultul și tânărul își fac confidențe, primul recunoscând că a renunțat la artă în favoarea filmelor comerciale pentru bani și glorie, al doilea

● *În piesele lui D.R. Popescu, greșelile se plătesc — ceea ce e stenic, purificator, reprezentând un echivalent contemporan al stării de* **catharsis.** *Aparte e natura greșelii, aproape întotdeauna automutilare morală, falsificare a propriei personalități, deformare a caracterului; sub apăsarea unei presiuni căreia nu e în stare să-i reziste, omul face o concesie, un compromis, săvârșește o josnicie, călcând în picioare un sentiment firesc ori un principiu de conduită; el se renegă astfel în mod fundamental* […]. *Așa e, azi, în* ***Pasărea Shakespeare,*** *Sergiu, creatorul care, dezicându-se de iubirea tinereții pentru Ingeborg, romantica fată pe motocicletă, fiindcă biografia ei i-ar fi periclitat cariera, nu a mai izbutit niciodată să-și realizeze visul pur al inspirației, acel film a cărui eroină era ea. „Pactul cu diavolul" instaurează, ce-i drept, un armistițiu cu lumea; însă împlinirea, seninătatea nu se mai întorc, prețul se plătește în fiecare clipă, prin încrâncenare.*

Ileana Popovici, articol publicat în revista „Teatrul", iulie 1974

● *Drama lui D.R. Popescu constă într-o analiză practicată cu toată cruzimea:* ***cea a măștii*** (s.a.). *Sunt, față în față, două generații. Pentru unii, masca s-a consolidat, s-a lipit de obraji, în timp ce alții își caută cu naivitate, cu furie, înfățișarea potrivită.* […] *Un prim sens al piesei (sensul ei prin excelență) ar fi, așadar, unul* ***teatral*** (s.a.). *Iar legat de acesta, imposibil de despărțit, se constituie și un sens moral. Ca și în alte opere ale lui D.R. Popescu, tema este a vinovăției. În atâtea cărți ilustre s-a dezbătut vinovăția victimei! De data aceasta vinovat se arată a fi însuși omul care conduce ancheta, cineastul (real / închipuit? realizat / ratat?) Sergiu Patraulea.* […] *Prin montarea* ***Păsării Shakespeare,*** *realizată de Alexa Visarion, Teatrul Giulești a prilejuit cea mai bună reprezentație cu o piesă originală din*

acest an (1975, n.ns.). *Sunt valorificate forțele unei excelente echipe actoricești, în cadrul căreia evidențierile sunt de prisos: Florin Zamfirescu, Ana Cioclovan, Ion Vâlcu, Dorina Lazăr, Corneliu Dumitraș, Traian Dănceanu, Vasile Ichim. Decorul lui Vittorio Holtier constă în multiplicarea ușilor, ele simbolizând tot atâtea evadări și claustrări, tot atâtea posibilități.*

Marius Robescu, articol din volumul ***Autori și spectacole***, 1980

● *Fiecare personaj străbate aici o complicată țesătură de fapte, își găsește mobilurile dramei într-un moment anterior confruntării, încât subiectul nu angajează psihologiile pentru a sublinia o devenire, și nici măcar restructurări, ci este pur și simplu un mijloc de constrângere la automărturisire, la recunoașterea erorii. Procesul de dezvăluire e crâncen, se suprapune unei intrigi labirintice, cu o dezvoltare anecdotică marcată de neașteptate și dese lovituri de teatru, imposibil de înțeles și de explicat din exterior.* […] *Criza e provocată, în concepția puternic moralistă a autorului, de confruntarea dramatică, la o teribilă intensitate, dintre timpul declanșării culpei (situat în trecut) și timpul acțiunii scenice (situat în prezent). Între acești doi poli, mai exact pe distanța care îi desparte, se află ceea ce Roland Barthes numește* ***timpul mesajului*** (s.a.). *Adică, timpul care îndreptățește judecata morală, oricât de necruțătoare ar fi, căci ea e pronunțată în raport cu adevărul unor norme și principii pătrunse de o gândire filosofică și etică superioară.*

Ion Cocora, articol din volumul ***Privitor ca la teatru***, 1975

● *Cei doi tineri din piesa* ***Pasărea Shakespeare*** *contravin modelului clasic de conduită, discută cam „neprotocolar", utilizând un argou ce poate părea cam deșucheat, gustă din hobby-urile vieții*

mărturisind idila eșuată cu Irina, care, rămasă însărcinată și părăsită de el, a încercat să se sinucidă, fiind salvată de medici *in extremis*. Convins că Irina a vrut să-l înduioșeze pentru a-l determina s-o ia de soție, Cezar, plictisit de aventura macabră, îi cere sfatul prietenului matur. Mama fetei, Ecaterina, fire pragmatică, dură, fără iluzii, într-adevăr îl șantajează pe sportiv că-l va da în judecată pentru abuz sexual și îi pretinde fie o sumă mare de bani, fie căsătoria cu fiica ei. Intimidat, Cezar acceptă, însă Irina este revoltată de cinica tranzacție matrimonială, al cărei obiect devine chiar viața ei. Tânăra îl iubise pe frumosul sportiv, dar el se dovedise un Don Juan egoist și iresponsabil. Sergiu îl aprobă, la început, pe mai tânărul său amic, autodefinindu-se și el drept un ins fără conștiință, afemeiat și avid de câștig: *„Mie dacă mi se dau bani, îmi schimb și biserica."* Regizorul îi cunoaște apoi pe tatăl oficial al Irinei, Mircea (om retras), alături de Oliviu, *„vechi cunoscut"* al lui Mircea, foarte atașat de Irina, care îi spune cu afecțiune *„unchiul"*. Acesta din urmă fusese contabil (coleg de serviciu cu Ecaterina), delapidase bani, fusese închis și, după eliberare, bătrânul Nichifor îi închiriase o cameră. Scena cutremurătoare dintre Cezar și Irina îi schimbă lui Sergiu opinia despre cei doi tineri și îl îndeamnă s-o cunoască pe fată, în care scop îi promite un rol în noul său film, *Pasărea Shakespeare „ori despre triumful ideii de libertate"* umană. Irina acceptă compromisul ca să-i mai dea o șansă celui care i-a înșelat buna-credință și sentimentele, constrânsă moral și de convenționalismul judecății mamei sale: *„Mai bine să ai în casă un soț nenorocit, decât să nu-l ai deloc. Nu vreau să te arate lumea cu degetul."* Oliviu, bucuros că fata a scăpat cu viață, o încredințează de profunda lui afecțiune, al cărei substrat real tânăra nici măcar nu-l bănuiește: *„Dacă nu te făceai sănătoasă, eu nu mai aveam niciun rost să trăiesc."* Nichifor provoacă voit o discuție cu Sergiu referitoare la o fostă colegă de școală, Ingeborg (nume de rezonanță scandinavă!), moartă de tânără în urma unui tragic accident de motocicletă. Regizorul vorbește cu detașare de propriul trecut neasumat și despre o veche *„dragoste de licean"*. După moartea acesteia, tatăl fetei îi vânduse lui Nichifor casa amintirilor nefericite, pierind și el la scurt timp. Irina, fiică devotată, îi spală cămășile lui Mircea, tristă pentru că părintele ei este *„mereu morocănos"*. Apoi, discută cu bunica Sabina, oarbă și ignorată de restul familiei, dar ocrotindu-și nepoata unică. Bătrâna îi mărturisește lui Sergiu că Irina nu dormea nopțile, plângând cu disperare ascunsă sub plapumă, temându-se pentru viața ei.

Ștefan Minea, *Măști*

Adevărul care pălmuieşte faţa hâdă a minciunii

Actul al II-lea aduce în scenă spectaculoase răsturnări de situaţii dramatice. Irina are o nouă tentativă suicidară, aruncându-se în faţa trenului după ce află că *„unchiul"* Oliviu şi mama ei sunt amanţi. Jurnalul acesteia este încredinţat de bunica Sabina lui Sergiu care jură, la căpătâiul fetei dispărute dintre cei vii, să-i pedepsească pe adevăraţii vinovaţi. Spovedania ei scrisă arată faptul că n-a mai putut suporta promiscuitatea din propria familie, sperând ca gestul său fatal s-o reapropie pe Ecaterina de Mircea. Ca **un spirit justiţiar**, Sergiu îi supune pe locatarii casei blestemate unui tir necruţător de întrebări şi de acuzaţii grave, indignat de seninătatea inconştientă a celor apropiaţi de eroina moartă din vina lor.

Sergiu devine **căutătorul febril şi mesagerul adevărului absolut**, precum Gregers Werle din piesa *Raţa sălbatică* de Henrik Ibsen. Dramaturgul norvegian, iniţiator al **dramei de idei** (preluate, în literatura română, de Camil Petrescu), prezintă familia aparent fericită, formată din Hjalmar Ekdal şi din perechea sa. Dar în viaţa lor intervine brutal Gregers, care le distruge **iluzia armoniei conjugale**, îl torturează pe fotograf cu întrebări inchizitoriale şi îl convinge că soţia lui fusese amanta tatălui său, comerciantul bogat Werle, sugerând că şi fata ar putea fi a acestuia. Fericirea familiei Ekdal se destramă, Hjalmar pleacă temporar de-acasă, iar fiica lui se sinucide, trăind revelaţia copilului nelegitim. Personajul-*raisonneur* al dramei, doctorul Relling, exclamă: *„Dacă înlături minciuna vitală omului de rând, i-ai luat dintr-odată şi fericirea!"* Ideea doctorului din piesa dramaturgului cu valoare universală o exprimă şi Ecaterina: „[…] *Cred, dar nici chiar aşa, că fără câte-o minciună care să-ţi facă plăcere, nimic n-are haz! Altfel viaţa e îngrozitoare! Doar nu suntem nebuni, că numai nebunii spun toată ziua exact ce gândesc." „În teatrul lui Ibsen* — notează G. Călinescu (în *Studii de literatură universală*, 1972) —, *ideea este mai tare decât sentimentul şi pune în mişcare voinţa. Ideea lucrează ca fatalitatea din teatrul grec atunci când a devenit clară şi niciun compromis între lumea ideilor şi aceea a realităţilor nu-i cu putinţă. Putem spune mai degrabă că Ibsen va face dramă modernă cu subiecte de tragedie greacă sau de* ***Saga"*** (s.a.). În modalitatea dramaturgică aleasă de scriitorul norvegian pentru a prezenta feţele multiple şi înşelătoare ale adevărului îşi are sorgintea teatrul scris de Luigi Pirandello. Omul are nevoie de iluziile confortabile ale aparenţei atunci când fie că esenţa nu există, fie că realitatea impune un adevăr greu de admis: *„Ibsen sfârşeşte prin a tolera minciuna. Pirandello crede în multiplicitatea adevărurilor şi, în universul creat de el, minciunile nu sunt posibile, ficţiunile devenind adevărurile înseşi"* (G. Călinescu, op.cit.).

Denunţarea subită a minciunii, ca şi a **iluziei adevărului** (tot o formă de minciună, mai subtilă şi mai credibilă, aşadar cu atât mai periculoasă), este tipic ibseniană. La fel se întâmplă cu întoarcerea la realitate a justiţiarului Sergiu, prin intervenţia bufonului numai aparent nebun Nichifor. Când bătrânul (care deţine singur cheia adevărului) îşi întreabă, ironic, prietenul cine crede el că este vinovatul în tragedia sinuciderii Irinei, acesta răspunde convins: *„În niciun caz eu!"* Nichifor îi va demonstra contrariul, readucându-i în memorie lapsusuri intenţionate şi dezvăluind compromisuri, chiar laşităţi jenante din partea celui care pretinde să facă dreptate pentru alţii: în adolescenţă, Sergiu o sedusese pe Ingeborg şi o lăsase însărcinată, abandonând-o atunci când i s-a ivit ocazia participării la un proiect cinematografic în Italia. Fata a dat naştere unui băiat, nimeni altul decât Oliviu. Urmărit de o stranie fatalitate, copilul fără tată va deveni ulterior părintele unei fiice nelegitime, rezultate din adulterul cu Ecaterina. Aşadar, Oliviu este fiul lui Sergiu, iar Irina — a cărei moarte o deplânge sincer — este nepoata sa, **lipsa lui de responsabilitate morală din tinereţe stând la originea**

moderne (fotbalul, muzica uşoară, cascadoria, motociclismul etc.), gravitatea este luată în răspăr, iar morga persiflată. Dând iniţial impresia că se implică adolescentin în viaţa unui mediu eterogen, ajung în cele din urmă să-l respingă deschis. Sinuciderea Irinei va fi semnalul prin care se propune o privire mai atentă, mai de aproape asupra acestor destine. Sunt ei, într-adevăr, ceea ce sugerează felul lejer de a se manifesta? De fapt, aceasta este întrebarea: de unde provine detaşarea lor ţâfnoasă faţă de viaţă?

Romulus Diaconescu, articol din volumul ***Dramaturgi români contemporani,*** 1983

Mărturisiri literare

Văd teatrul ca pe un templu, un loc sacru, unde oamenii să se regăsească şi să se purifice, nu la modul total, fiindcă nu suntem atât de naivi încât să credem că merg ca la oracolul lui Apollo; dar solidaritatea care se naşte între spectatori în faţa unui act teatral este benefică. Dacă cititorul de literatură este un om singur cu o carte în faţă, cu propria inteligenţă în faţa inteligenţei personajelor şi a autorului respectiv, la teatru se naşte un flux între spectatori, o solidaritate, un magnetism ce creează din toţi spectatorii un singur personaj. Acest personaj simte o dată, dintr-o parte mai bună, un element comic, să zicem, şi capătă un surâs care imediat se simte de către tot acest trup şi ajunge la hohote de râs şi la urale; sau simte o amărăciune, cu alt personaj, care e o altă parte din acest mare organism, ori percepe o idee mai gravă şi şi-o însuşeşte, o simte şi el până la urmă. Colocviul spectatorilor din antracte, de acasă duce la o continuare a piesei. ***Da, cred în teatru!*** (s.ns.)

D.R. Popescu, ***Despre teatru ca o mare iubire,*** convorbire cu Valentin Silvestru, în ***Teatru comentat***, 1985

Mattis Teutsch
Proiect de frescă

Către cititori (spectatori)

REGIZORUL (vine de lângă arlechinul din dreapta): *Stop! Ne oprim aici stimaţi (tele)spectatori... După cum ştiţi, v-am prezentat câteva secvenţe din filmul aflat în lucru* ***Pasărea Shakespeare****. Desigur, pentru dumneavoastră au mai rămas câteva semne de întrebare... Considerăm că e bine să răspundeţi singuri la ele, cel puţin până la apariţia filmului pe piaţă…*

D.R. Popescu, Finalul piesei
Pasărea Shakespeare

Bibliografie

- D.R. Popescu, ***Teatru comentat***, vol. I-II, Ediţie îngrijită de Valentin Silvestru, Editura Eminescu, Bucureşti, 1985;
- Ion Simuţ, D.R. Popescu în ***Dicţionarul general al literaturii române***, P/R, sub egida Academiei Române, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2006.

întregului lanţ de greşeli şi suferinţe. Sergiu este şocat de revelaţiile şi de erorile succesive, înţelege că a făcut acelaşi gest abominabil precum Cezar, nefiind cu nimic mai bun decât sportivul fără minte şi superficial. Cezar are totuşi remuşcări şi, fire slabă, începe să bea ca să uite; Mircea îşi recunoaşte slăbiciunea, absenţa demnităţii umane şi a mândriei virile, tolerând concubinajul lui Oliviu cu Ecaterina, neavând curajul să-i spună Irinei că nu este fiica lui, ci doar îi poartă numele; nerușinată, Ecaterina îi propune lui Sergiu, în schimbul tăcerii, un moment de intimitate cu ea, iar Oliviu îl ameninţă direct dacă dezvăluie lumii secretul adulterului său cu mama Irinei: *„Minţi cu artă, încât mă faci să cred că spui adevărul.* (Alb.) *Dar află: în clipa când ai să spui adevărul, am să te ucid. Îţi interzic să mai spui adevărul."* Acela care şi-a clădit toată viaţa pe minciuna convenabilă şi pe iresponsabilitate este **un filistin** (un fățarnic mărginit şi mulţumit de sine), **fără dreptul moral de a rosti adevăruri în faţa sau despre viaţa altora.**

Din acest moment, scenele dramei se succed precum secvenţele fotografice dintr-un film: Oliviu nu-şi iartă tatăl denaturat şi, atacându-l în baie cu un cuţit, iese precipitat din scenă cu mâneca dreaptă plină de sânge; este urmat de Sergiu *„târându-se"* rănit de moarte şi delirând; în faţa muribundului, se perindă imagini de vis: Ingeborg — a cărei copie fidelă este Irina — coboară, în cadrul devenit *„mai incert"*, de pe o motocicletă şi îl împuşcă.

În scenă îşi face apariţia regizorul, jucând **rolul naratorului din romanul postmodern**, care comandă *„Stop cadru!"* şi îi anunţă pe spectatori că tocmai au asistat la derularea ultimelor secvenţe din filmul în lucru *Pasărea Shakespeare*. El îi invită să rezolve singuri dilema morţii lui Sergiu, precum povestitorul-regizor Radu A. Grinţu din romanul *Zmeura de câmpie* de M. Nedelciu. Nimeni nu are certitudinea dacă eroul dramei sociale a fost ucis (de Oliviu) ori s-a sinucis, deoarece, aşa cum l-a caracterizat propriul fiu: *„Eşti un ins inteligent şi numai oamenii inteligenţi mint atât de strălucit, încât sunt luaţi în serios."* Tot el îl roagă cu tâlc: *„M-am obişnuit atât de mult cu minciunile tale, încât cred că sunt adevăruri adevărate. Aşa că te implor — să nu cumva să te transformi şi să începi să spui adevărul."* Pentru că **adevărul, odată rostit, ucide şi purifică realitatea pângărită de minciună.**

Exerciţii de reflecţie şi compoziţii

1. Există adevăr absolut şi, dacă da, cum îl receptează conştiinţa omenească? De ce insul obişnuit tinde să relativizeze noţiunea de „adevăr" în faţa realităţii concrete, mai ales din sfera socială? Confruntaţi-vă opiniile exprimate.
2. Comparaţi, într-un proces literar, două personaj care cred în adevărul absolut prin descoperirea vocaţiei lor de justiţiari: Sergiu Patraulea din piesa aparţinând lui D.R. Popescu şi Gelu Ruscanu, eroul lui Camil Petrescu din *Jocul ielelor*.
3. Realizaţi, într-o compoziţie analitică, portretul Irinei, eroina-victimă a adevărului ignorat (din cauza iresponsabilităţii superficialului Cezar), a celui ascuns (din necunoaşterea tatălui real, a adulterului mamei) şi a adevărului devenit insuportabil (din pricina promiscuităţii vieţii familiale, a trădării iubirii, a ticăloşiei lumii în care se zbate, neputincioasă).
4. Frustrările, neîmplinirile şi erorile generează iluzii compensatoare periculoase; când sunt sfâşiate de ţâşnirea adevărului la suprafaţă, ele pericliteză însuşi echilibrul comportamental al omului. Scrieţi o pagină de jurnal cu opiniile voastre despre aserţiunea formulată.

Dezbaterea în spațiul public și în cel privat

Definiție. Conform DEX-ului, ***a dezbate*** înseamnă „a discuta pe larg și adesea în contradictoriu o chestiune, o problemă etc. cu una sau mai multe persoane; a supune ceva discuției; a examina o cauză, un proces (cu participarea ambelor părți)". ***Dezbaterea*** este „o analiză amănunțită, deliberare, discuție largă asupra unei probleme de interes general" (op.cit.).

Caracteristici. Termenul cel mai des invocat în definițiile prezentate este acela referitor la *discuție*, formă dialogală elaborată, minuțios pregătită, desfășurată în cadrul unui colectiv organizat, pe o temă care suscită un dezacord, o controversă, chiar un conflict. **Dezbaterea** (dialogul de tip argumentativ) este definită, de regulă, prin opoziție cu forma dialogată numită *conversație* (convorbire liberă pe teme alese în mod spontan și expuse fără reguli precise în interrelaționarea vorbitorilor). În *Dicționar explicativ de jurnalism, relații publice și publicitate* (2002), Cristian Florin Popescu încadrează **masa rotundă** (sau dezbaterea) în categoria *interviului direct*, acest format de emisiune audiovizuală presupunând *„cel puțin doi invitați și un moderator care să conducă discuția pe o temă dată"*. Dacă dezbaterea este mai amplă și necesită doi-trei moderatori, aceștia sunt obligați să-și distribuie rolurile, să preia conducerea discuției într-o ordine prestabilită conform desfășurătorului ori unei înțelegeri pe loc. Controlul jurnalistului/moderatorului asupra derulării normale a discuției, mai ales într-o emisiune televizată, pe un canal național, este esențial. Jurnalistul profesionist se cuvine să probeze următoarele *calități*: gândire rapidă, logică, spontaneitate, cultură generală, abilități în exprimare, empatie în raport cu invitații săi din studio, observarea corectă a reacțiilor colocutorilor, valori etice clare (principii deontologice). El trebuie să prevină ori să fie în stare să diminueze, chiar să controleze reacțiile imprevizibile ale unor interlocutori (enervați, impulsivi, complexați, labili psihic etc.), care pot devia cursul discuției spre alte subiecte, spre forme de propagandă, de publicitate mascată etc., ori profera injurii și/sau calomnii la adresa persoanelor prezente ori absente.

Exemple. Dezbaterea publică, înțeleasă ca dialog argumentativ, este proiectată să se desfășoare într-o ambianță oficială (instituționalizată), beneficiază de o tematică știută de interlocutori (de obicei, fixată dinainte), participanții își asumă, pe rând, calitatea de emițător într-o ordine prestabilită (eventual hotărându-se și timpul alocat intervenției fiecăruia), iar vorbitorii se exprimă potrivit cu rolul social îndeplinit și competența lor profesională. Lipsa de organizare în discuție, intervențiile neprevăzute sau prea lungi ale unor participanți indisciplinați pot conduce la nefinalizarea ori chiar la ratarea dezbaterii respective. Se pune și problema prestigiului de care se bucură **o personalitate** în orice domeniu abordat, aceasta putând exercita o certă influență asupra nivelului discuției și asupra manierei elevate în care aceasta se poartă. Dezbaterea are o structură bine organizată, cu intervenții deliberate susținute într-o anumită ordine, urmărind finalități precise. Sunt respectate regulile dialogului (păstrarea temei enunțate ca obiect de referință, atenția acordată partenerilor, preluarea/cedarea cuvântului la momentul oportun, dozarea timpului alocat participării tuturor vorbitorilor la discuție, aplicarea unor strategii ale politeții în adresare etc.). Dialogul eficient presupune și utilizarea unor tehnici precum **adecvarea la situația de comunicare** (context, parteneri, tema pusă în dezbatere etc.) și **adecvarea la scopul comunicării** (strictă informare, argumentare, persuasiune, controversă etc.). Dezbaterea dezvoltă tipuri variate: *seminarul, consfătuirea, colocviul, teleconferința, duplexul* (dialogul televizat la distanță), *talk-show-ul* ș.a. În **spațiul privat**, dialogul de tip argumentativ respectă aceleași reguli ale unei *interacțiuni verbale civilizate*, însă cadrul de manifestare devine mai puțin rigid, atmosfera mai intimă, iar intervențiile, mai degajate și neformalizate, pot lua forma *conversației*. Sunt frecvente declarațiile neplanificate, divagațiile, rememorările cu încărcătură emoțională. **Mărcile afectivității** ajung mai pregnante în cadrul particular, unde ambianța familiară reușește să atenueze din virulența unei controverse.

Exerciții. Aplicații

1. Ascultați o dezbatere la radio și urmăriți o alta la televizor, precizând diferențele dintre registrul verbal-sonor, într-un caz, și cel verbal-sonor-vizual, în celălalt caz.

2. Inițiați două convorbiri, pe grupe de elevi: una pe o temă fixată dinainte (o dezbatere) și alta pe un subiect anunțat instantaneu (o conversație). Stabiliți deosebirile dintre cele două forme dialogate.

3. Alegeți două secvențe scenice dintr-o piesă de teatru studiată, diferențiate după natura dialogului dintre personaje: o secvență care să cuprindă o conversație nonconflictuală și alta centrată pe o dispută. Analizați deosebirile dintre ele.

4. Scrieți o scurtă scenetă pe o temă de actualitate, în care replicile personajelor imaginate să fie însoțite de indicații scenice (didascalii) marcând prezența elementelor nonverbale și paraverbale (mimica, gestica, debitul verbal, intonația vocii).

Comicul tragic al abjecției ca expresie a încântării de sine

Teodor Mazilu

Coordonate ale vieții și operei

Teodor Mazilu, născut la 11 august 1930, în București, ca fiu al Mariei și al lui Tudor (Teodor) Mazilu (șofer de meserie), mort prematur, la 18 octombrie 1980, tot în București, s-a afirmat deopotrivă ca dramaturg, prozator, eseist, poet și traducător. După încheierea ciclului primar și gimnazial (în mahalaua Lupeasca), amână înscrierea la un liceu, preferând să se angajeze la revista „Tânărul muncitor" în calitate de caricaturist, cronicar sportiv și autor de schițe umoristice. Între 1946 și 1947, frecventează „Liceul Comercial", dar abandonează temporar școala și, atras de publicistică, se angajează redactor la „Scânteia tineretului". Abia în 1950, termină liceul la profilul fără frecvență și, în aceeași formă de învățământ, absolvă Facultatea Muncitorească, ulterior devenind cursant al Școlii de Literatură „M. Eminescu".

Mobilă și durere

(fragment)

Actul III, scena II

[…] SILE (*izbucnește în plâns*).

GORE: Nu plângeți, tovarășe Sile. Dacă plângeți dumneavoastră, plâng și eu. Nu plângeți, tovarășe Sile…

SILE: Iarăși felicitări! Iarăși aflu că lucrurile au mers bine în lipsa mea!

GORE: Eu n-am nicio vină, eu sunt om corect, n-am mișcat niciun deget, a fost așa, ca o urgie a naturii.

SILE: Fără fenomene supranaturale, lasă, lasă. Tovarășul client a fost uimit că i s-a îndeplinit urgent comanda. De ce, mă Gore, te-ai ținut de cuvânt, de ce, mă? De ce să fim oameni de onoare, când viața e așa de scurtă și de dură? De ce, mă, să ne respectăm unii pe alții, mă? Mă, Gore, mă, eu ți-am fost ca un tată… ți-am cumpărat bacalaureatul… Am avut încredere în tine, ți-am dat și bani de medicamente… Mă, ți-am spus eu, mă, derbedeule, mă, câine, să respectați clienții, mă? Păi, unde ajungem, mă, dacă îi respectăm… Ni se urcă în cap, acolo ajungem…

GORE: Eu n-am nicio vină. Am fost silit să-i respect!

SILE: Am ajuns să ne respectăm clienții… Ce, mă, trăim în codru? Mă, tu erai un incapabil, de-aia te-am iubit și te-am promovat. Din ură față de mine te-ai făcut inteligent. Câtă ură trebuie să zacă-n tine, ca să devii capabil… Din ură față de mine te-ai făcut capabil, că nu erai… Mă, eu ți-am spus că te bat? Te bat, mă, că eu mă țin de cuvânt. C-am făcut și sport de performanță și sunt corect, mă. N-am să te bat, că nu mai ești copil, am să te nenorocesc, că ești matur. Eu când îi spun unui om că-l nenorocesc, mă țin de cuvânt… A, Gore, Gore, cât de mult te-am iubit, cât de mult te-am promovat… S-ajungi tu, om cu care am băut și m-am sfătuit, pe care l-am luat de jos și l-am adus sus, să ajungi să respecți clienții și să-ndeplinești planul?

GORE: Eu n-am nicio vină… (*Funebru.*) Acum, dacă s-a-ndeplinit, s-a-ndeplinit. Așa e viața…

SILE (*se-nfurie, aleargă după el.*)

GORE (*se ascunde în grădină, printre tufișuri.*)

SILE: Unde ești, mă? Ascultă, mă, ce-ți spun… Dacă urăsc un singur lucru pe lume sunt două lucruri: cărțile, munca și copacii… Să nu mai văd nimic, să nu mai fie copaci, să nu mai fie trandafiri, să vă băgați mințile în cap! Sunt viguros, nu sufăr de diabet, am putere de decizie, te dau afară!

GORE: (*se predă. Iese afară din tufişul în care s-a ascuns.*): Iertaţi-mă, tovarăşe Sile. N-am să mai fiu capabil. Vă jur pe ce am mai sfânt… Am avut, aşa, un vis, o nălucire…

SILE: Să te cred, Gore?

GORE: (*cu o floare în mână, semn al respectului, al steagului, al predării*): Credeţi-mă! Am să fiu idiot. Am să fiu iar nimeni. Am să fiu o cârpă. Am să fiu o zdreanţă. Am să fiu un incapabil. Într-un cuvânt, omul dumneavoastră.

Comunicare orală interactivă

1. Alegeţi trei elevi (o fată şi doi băieţi) care să interpreteze, pe roluri (Melania-Gore, Sile-Gore), scena I şi a II-a din actul al III-lea al piesei studiate, cuprinzând şi fragmentul dramatic citat.
2. În cele două scene menţionate, explicaţi: structura ofensivă (Melania, Sile) ori defensivă (Gore) a replicilor; tehnica disimulării utilizate de toate personajele; alternarea limbajului reverenţios, elevat şi preţios cu acela ireverenţios, peiorativ, agramat, chiar injurios şi argotic.
3. Corelaţi observaţiile făcute asupra fragmentelor dramatice analizate cu acelea stabilite la nivelul întregii piese de teatru şi identificaţi registrele stilistice preferate de autorul contemporan.
4. Identificaţi sursele comicului — mai ales situaţional şi de limbaj — în teatrul absurd promovat de Teodor Mazilu.

Argumentaţie. Problematizare. Conexiuni

Pentru lucidul spirit realist Marin Preda, ceea ce îl salvează pe om de loviturile brutale ale istoriei este **încrederea în valorile morale**, datorită cărora el are *„şansa de a supravieţui, de a nu coborî dincolo de limitele răutăţii, adică în infernul moral unde se află abjecţia”*. Pentru comediograful sarcastic T. Mazilu, omul poate coborî încă o treaptă spre nemernicie, transformând abjecţia într-o trăsătură de care nu se mai ruşinează — pentru că nu mai este conştient de nocivitatea sa —, chiar într-o manifestare de încântare, un fel de **poezie a ticăloşiei**. Infamia ca stare generalizată devine **amorală**, de vreme ce Binele a dispărut complet, iar Răul extins nu mai este perceput ca termen oponent, ci este practicat în chip firesc. **Antipersonajele** lui T. Mazilu duc la ultimele consecinţe actele golite de sens, absurde ale personajelor lui Eugen Ionescu: dacă Bérenger I (din piesa *Regele moare*) mai lasă urme de **grandoare decadentă**, antieroii mazilieni nu depăşesc niciodată **ridicolul derizoriului** anonim, devenind neoameni prin perpetuarea nonsensului existenţial. Grosolănia voită a lui Mitică, eroul caragialesc, are încă subtilitate în conţinut şi savoare în expresie, **grobianismul compact**, în fond şi formă, al directorilor Sile şi Paul, al „tovarăşelor” de chefuri ordinare, Lizica şi Melania, al „subalternilor” lichelizaţi şi delatori, Gore şi Urechiatu, nu permite nicio breşă în stereotipurile umane conturate cu tuşe groase. **Duplicitatea** transformată în conduită generală, **cupiditatea** (pentru Sile — *„sfânta sută este mama noastră, a tuturor”*), **arivismul** mahalagesc (departe de

Debutează în spiritul literaturii proletcultiste din „obsedantul deceniu” cu ***Un poem în cinstea Congresului de la Budapesta*** (apărut în revista „Flacăra” din 1949), iar, în volum, în 1956, cu ***Insectar de buzunar***. În 1959, devine redactor la secţia de proză a „Gazetei literare”, colaborând şi la reviste cu variate profiluri (literar, artistic, sportiv, tip magazin), precum „Contemporanul”, „Luceafărul”, „România literară”, „Cinema”, „Flacăra”.

Pe durata unei cariere scriitoriceşti de aproape un sfert de veac, T. Mazilu a fost răsplătit cu mai multe premii importante: astfel, i s-a decernat Premiul „Ion Creangă” al Academiei Române (pentru romanul ***Bariera*** din 1959), Premiul I la Festivalul Naţional de Dramaturgie (pentru piesa debutului său dramaturgic, ***Proştii sub clar de lună***, din 1962), Ordinul „Meritul Cultural” clasa a IV-a (1969), Premiul Uniunii Scriitorilor (pentru volumul de comedii ***Frumos e în septembrie la Veneţia,*** din 1973) şi Premiul pentru Proză al Asociaţiei Scriitorilor din Bucureşti (1975). În afara creaţiilor epice şi dramaturgice menţionate, enumerăm alte reuşite estetice ale scriitorului, eseistului şi ale traducătorului contemporan: proza scurtă (***Galeria palavragiilor,*** 1957, ***Înmormântare pe teren accidentat,*** 1973, ***Iubiri contemporane,*** 1975, ***Elegie la pomana porcului,*** 1976, ***Doamna Voltaire,*** 1979); dramaturgie (***Teatru,*** 1971, ***Mobilă şi durere,*** 1981), eseistică (***Ipocrizia disperării,*** 1972), romanele (***Într-o casă străină,*** I, 1975, ***O singură noapte eternă,*** 1975), traduceri, în colaborare, din cultura franceză, maghiară şi italiană (Martti Larni, Gábor Goda, Massimo d’Azeglio, Carlo Manzoni).

În cele mai bune pagini de proză, în eseuri, dar mai ales în teatrul său cu piesele-reper (***Proştii sub clar de***

Dimitrie Hîrlescu, *Damă în fotoliu*

lună, Somnoroasa aventură, Aceşti nebuni făţarnici, Mobilă şi durere), T. Mazilu abordează **teme recurente,** analizate ca nişte adevărate studii de caz: duplicitatea generatoare de false imagini, mecanismele impostorii, degradarea idealului de frumuseţe a lumii, fantasmele singurătăţii, frica de boală şi de proximitatea morţii, obsesia sinuciderii, degradarea iubirii şi înţelegerea despărţirii cuplului ca pe o formă lucidă de tandreţe finală, mizantropia şi înstrăinarea de semeni (multe dintre acestea fiind problematizate şi în volumul ***Ipocrizia disperării***).

E. Simion remarcă faptul că opera maziliană, în ansamblu, a dat naştere la polemici înverşunate, admiratorii văzând în autorul acesteia *„un strălucit comediograf şi un moralist de rasă”*, adversarii negându-i *„profunzimea invenţiei comice”* şi a observaţiilor morale, recunoscându-i doar verva stilului publicistic. Acelaşi critic literar găseşte neîntemeiată contestarea scriitorului, mai ales a dramaturgului, apreciat de el însuşi în termeni tranşanţi: *„Tot el a construit un gen de tragicomedie în care relaţiile umane curente sunt răsturnate şi sublimul, pateticul, grandoarea sunt cercetate în zona abjecţiei şi a imposturii morale”* (***Scriitori români de azi,*** III, 1984).

ciocoismul mai rafinat al lui Dinu Păturică, Gore Pirgu ori al lui Stănică Raţiu), **ura oarbă** nemotivată, **erotismul primar, alcoolismul şi desfrâul animalic**, **laşitatea**, **minciuna**, **hoţia**, **corupţia** sunt tot atâtea manifestări corolare ale **ticăloşiei în stare pură**, fără vreo conotaţie ori explicaţie inutilă. Aşadar, **ignominia** (mârşăvia, josnicia) **ca formă de tandreţe insuportabilă** este tema recurentă a teatrului scris de T. Mazilu, propusă de actanţii pieselor sale, inconştienţi de propria nemernicie.

Antieroul golit de sine: *„Îmi place să n-am idei!”*

Comedia în trei acte *Mobilă şi durere*, a cărei premieră a avut loc în stagiunea 1979-1980, pe scena Teatrului de Stat din Oradea, în regia lui Mircea Cornişteanu, este publicată în colecţia „Rampa” a Editurii Eminescu din 1981. Într-o scurtă introducere (*Cum am scris „Mobilă şi durere”*), dramaturgul vede în titlul ales *„un diagnostic”* moral referitor la *„suferinţele bunăstării”*, care declanşează o veritabilă *„boală a acaparării fără noimă”*. Didascaliile ce însoţesc prezentarea personajelor sunt de sorginte caragialescă. Sile Gurău, directorul cooperativei „Avântul mobilei”, şi Paul Arnăutu, conducătorul unităţii „Progresul mobilei”, sunt rivali într-o **competiţie burlescă evoluând spre absurd,** ca şi oamenii lor de încredere, Gore şi Urechiatu, ori amantele schimbate între ei într-o promiscuitate deplină, Lizica (bruneta) şi Melania (blonda), care, exaltate şi *„dornice de fericire”*, trăiesc un **proces sufletesc bovaric** (nemulţumite de viaţa provincială ori de periferie, vor să iasă din anonimat). Dramaturgul precizează faptul că *„acţiunea se petrece în zilele noastre”*, piesa constituind **o satiră macabră** la adresa lumii comuniste din anii ’80. Aflat atunci în punctul de vârf al delirului ideologic de partid şi al vicierii relaţiilor interumane de **conduita duplicitară intrată în reflex**, regimul totalitar-represiv impunea **înstrăinarea individului de sine** (dicotomia între „a gândi” şi „a rosti”) **şi de semenii lui** (ipocrizia faţă de ceilalţi).

Tovarăşul Sile conduce unitatea socialistă după principii ferme: dezordine, cât timp este plecat, şi ordine aparentă, când se întoarce, pentru a crea iluzia că este un director implicat şi indispensabil; nerespectarea termenelor de livrare a mărfurilor, astfel încât clienţii să fie ţinuţi în tensiune continuă; lozinca cinică *„planul l-am depăşit, dar nu l-am îndeplinit”*, pretext pentru solicitarea de noi investiţii, cheltuite apoi în beneficiul personal; organizarea periodică a unor *„schimburi de experienţă”* însoţite de chefuri pantagruelice, unde *„vor mânca puţini”* (Se ridică în picioare), *dar vor progresa cu toţii”*. În iniţiativele sale, directorul Gurău este susţinut de subalternul Gore, care face **apologia servilismului.** Se autoproclamă tâmpit şi incompetent, nu are păreri, nici soluţii *(„Numai ideile altora mi se par idei personale”),* adoptând un comportament identic cu al şefului elogiat ditirambic cu orice prilej şi un limbaj stereotip, transformat în ecou al vorbelor conducătorului: când Sile îl dă afară, Gore repetă *„din slugărnicie”* *„— Afară! Afară!”*, precum poliţaiul Pristanda, care reia termenul *„curat”* după fiecare vorbă a prefectului Tipătescu (în comedia *O scrisoare pierdută*). Sile îi povesteşte secretarului cum a petrecut toată noaptea pierzând la jocul de cărţi, nevoit să-i vândă rivalului său, Paul, magnetofonul Grundich (ca să-şi plătească *„datoriile de onoare”*), dar consolat cu perspectiva de a pleca într-o nouă delegaţie *„în interes de serviciu”* pentru a-şi recupera paguba. Visul lui este să facă lucruri prin care un fiu de ţăran ca el să fie comparat cu boierii de altădată, dar, în viziunea sa de chefliu ratat, până şi **arivismul cade în derizoriu**: *„Să treci de la popa-prostu la poker nu e un salt istoric?”* Servil, viclean, demagog, Gore îl susţine, exprimându-se şi el în nonsensuri: *„Eu aşa gândesc, că dacă lucrurile nu merg bine, măcar să progresăm.”* Cooperativa rivală a primit felicitări de la Centru pentru că a rezolvat operativ

toate reclamaţiile. Gore, perfid, îi înmânează şefului o sesizare venită chiar împotriva *„tovarăşului Sile”*, denunţat că a petrecut la restaurantul „Doi cocoşi” pe banii cooperativei, folosindu-se şi de furgoneta de serviciu a instituţiei de stat. Ceea ce urmează este un spectacol halucinant: spirit bombastic şi fariseic, Sile Gurău (adică bun de gură) îl cheamă pe şofer şi, în prezenţa lui Gore şi a lui Urechiatu, îşi face autocritica, simulând anchetarea propriului caz: „[...] *dacă aflu că am fost la restaurantul «Doi cocoşi», dau cu mine de pământ”*. Informat că, în escapadă, a fost însoţit de secretara Dolly, eroul exclamă cu simulată candoare: *„Din cauza surmenajului, uit şi femeile pe care le-am iubit”* Îl apostrofează ipocrit pe şofer că a rupt foaia de parcurs şi nu l-a *„demascat”* într-o şedinţă de partid, obişnuinţa disimulativă făcându-l să se exprime de parcă ar fi fost vorba despre altcineva. În final, decide o sancţiune minoră, şi anume plata benzinei consumate. Sătul de atâta fariseism şi poltronerie (laşitate), Gore îi cere scurt: *„Hai s-o mușamalizăm, tovarăşe Sile, după datina din bătrâni.”*

„Mai bine să mă înşele o zeiţă, decât să-mi fie credincioasă o bucătăreasă”

În casa Arnăutu, decorată cu *„mobilă luxoasă”*, Lizica (cu 30 de ani mai tânără decât Paul) îi reproşează soţului că nu mai face sport, nu dansează bosanova şi nu este monden, mulţumindu-i, totuşi, pentru un tablou de valoare (achiziţionat la preţ de chilipir), dovadă că ei fac parte din *„elita sectorului”*. Bărbatul vrea copii, fiindcă *„e bine să ai familie mare”* şi să obţii mai uşor paşapoarte pentru plecarea în străinătate. Lizica îl refuză însă, sub pretextul de a fi încă *„tânără şi sănătoasă”*, iar copiii *„s-au scumpit în ultimul timp”*. Supărată că Adolf, un *caniş* cu un *„pedigree amărât”*, nu mai obţine niciun premiu la expoziţiile chinologice, îi cere soţului să-i cumpere unul din rasa *Cihuahua*, întrucât sunt la modă *„câinii de buzunar”*. Trebuind să aibă un hobby care să-l individualizeze, Paul promite solemn: *„Am să-mi fac din demnitate un hobby”*, având în vedere că nu-l costă nimic şi nici nu-l solicită fizic. Un exemplu de demnitate lăudat de Lizica este faptul că Paul n-a admis să dea ultimul chef *„plătit prin virament”*. Cuvintele şi faptele acestor **antieroi** nu numai că sunt golite de înţeles, dar chiar deformate prin încărcătura lor semantică folosită în sens contrar. Lizica îl somează pe soţ să-l distrugă pe Gurău, invocând faptul că întruchipează *„bădăranul”* absolut; ulterior, se va declara fascinată de mitocănia fostului amant, căruia nu-i iartă refuzul de a se fi însurat cu ea. Urechiatu şi Gore îl îndeamnă pe Sile să se căsătorească, la rândul lui, şi să aibă *„un cămin fericit, întemeiat pe baze ştiinţifice, moderne”*. Gore, dornic să parvină în ierarhia instituţiei socialiste, se desparte de Melania (amanta adusă în Bucureşti de la Lugoj), îndemnând-o să călătorească pe acelaşi traseu cu şeful lui, pentru a le facilita întâlnirea. Argumentul invocat în favoarea despărţirii lor este cinic şi ilar: „[...] *nu mi-am făcut încă suma. Tu ai fi în biografia mea balast”*, aluzie oportunistă la faptul că tatăl femeii fusese catalogat drept mic-burghez pentru că deţinuse o fabrică. La Crucea de pe Caraiman, Sile şi Melania se întâlnesc, el convins că *„munţii se duc, sutele rămân”*, ea dornică să aibă *„o casă şi un câine”*. Sile vrea o *„femeie burgheză”*, care să nu aibă origine sănătoasă, să nu ştie să gătească, să nu-i fie credincioasă, dar *„să-l înşele discret”*, aşa cum este de *bon ton*. Melania se conformează, îl hrăneşte cu semipreparate (produse luate de la „Gospodina”), îi dezvăluie faptul că este fiica unui fabricant de mobilă şi a unei farmaciste, îi promite că *„distins va fi adulterul, distinsă va fi trădarea, distinsă va fi suferinţa”*, căci numai *„ţopârlanii”* sunt fericiţi, în timp ce oamenii de societate se plictisesc trăind starea de *spleen*. Pasiunea şi certurile lor se vor consuma în public, deoarece scandalul conjugal între patru ochi *„n-are niciun haz”*.

Amedeo Modigliani,
Paul Guillaume

Mărturisiri literare

*Cred că titlul piesei mele (**Mobilă şi durere,** n. ns.) are valoarea unui diagnostic, el s-ar putea traduce într-un limbaj mai ştiinţific şi mai medical cu „suferinţele bunăstării”. Căci bunăstarea excesivă şi mai ales cea deţinută fără muncă degradează, traumatizează, urâţeşte, poceşte individul, îl împiedică să desluşească farmecul real al vieţii şi-l obligă să chiţcăie şobolăneşte în faţa a tot felul de fleacuri colorate. Sunt de acord cu regele Lear, care susţine că omul nu e numai suma unor necesităţi legitime, omul n-are nevoie numai de o casă unde să nu sufle crivăţul, ci şi frumoasă, femeia n-are nevoie numai de o rochie care să-i acopere trupul, ci şi de o bijuterie de argint care s-o înnobileze. Dacă regele Lear are perfectă dreptate, are însă dreptate şi poporul când susţine că „ ce e mult strică…” De boala acapărării fără noimă suferă personajele din comedia mea **Mobilă şi durere**….*

Teodor Mazilu,
***Cum am scris* Mobilă şi durere**,
Colecţia *Rampa*, 1981

Referințe critice

Moralizarea subtilă este, de fapt, un simptom de intelectualizare, corolar al unei concepții mai elevate despre inteligența publicului teatral și al unui gust mai șlefuit. O astfel de moralizare reușește Teodor Mazilu în ***Mobilă și durere,*** *o comedie adâncă și nespus de hazoasă, țâios satirică și benign surâzătoare, filosofică în esență și cât se poate de limpede în expresie. Comedia subtilă conciliază contradicțiile, reale ori numai închipuite, invocate adesea când se discută despre* **râs**, *categorie pe care, ni se zice, ar bloca-o recursul la idee.*

Valentin Silvestru,
în *„România literară”*,
nr. 51, 1979

Wanda Sachelarie, *Antract*

Bibliografie

- Nicolae Manolescu, ***Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu***, vol. I-III, Editura Aula, Brașov, 2001.
- Dumitru Micu, ***Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism,*** Editura Saeculum I.O., București, 2000.
- Eugen Simion, Teodor Mazilu în ***Dicționarul general al literaturii române, L/O***, sub egida Academiei Române, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005.

Devenită nevasta lui Gurău, Melania, în chimono, cântă la chitară, bea Campari, dar se plictisește cumplit. Gore o vizitează, ea vrea să-l seducă din nou, însă fostul iubit îi declară respect, deoarece este *„soția șefului”*. De fapt, Sile i-a trasat acestuia ca sarcină de serviciu *„să-i sucească capul soției”*, dar Gore a devenit ascet, vrea *„bani mulți”* și o roagă pe Melania, care îl ascultă consternată: *„Bagă o pilă pentru mine, să mă treacă la tapițerie, acolo se câștigă mai bine.”* Contrazisă în elanul ei erotic, biata femeie se resemnează: *„Iată cum se duce de râpă o iubire cândva divină.”*

Cele două familii mondene intră în competiție pentru supremație, iar spectatorii invitați la zilele lor fixe de primire exclamă încântați: *„Câtă ticăloșie! Câtă poezie!”* În cele din urmă, Paul cedează insistențelor soției și îl denunță pe Sile, deși amândoi fuseseră complici în multe afaceri necinstite, precum aceea de la fabrica de mobilă din Săreni, din care Arnăutu deținea 60% și Gurău 40% din profit. La o sindrofie în casa Gurău, *„beat mort”*, îmbrăcat hippy, cu perucă *„vâlvoi”* și desculț, Paul are un moment de luciditate, sesizând ridicolul situației, și îl sfătuiește pe Urechiatu să nu se însoare cu o femeie mult mai tânără decât el, admițând că, dincolo de ticăloșia umană, **inocența are sensul ei în lume**: *„Acum, totuși, la spartul târgului, am ajuns la concluzia că nu-i bine să fii porc!* […] *Ședințele sigur că sunt bune, dar or fi având și zăpezile un sens. Și poate, și munții! Mă duc să mă odihnesc.”* Arnăutu suferă un atac de cord și moare, înduioșând-o pe Lizica, deoarece *„și-a ținut cuvântul”* și a lăsat-o văduvă de tânără. Urechiatu îi anunță familiei Gurău moartea lui Arnăutu și ultima delațiune a acestuia, Sile încredințându-i tablourile scumpe și pe soția sa. Tot Urechiatu îi prevestește Lizicăi sărăcia apropiată, averea ilicită a lui Arnăutu urmând să intre în patrimoniul statului. Cu toții par să nu sesizeze gravitatea situației, tragicul abia ascuns în euforia generală, cântă sub bagheta maestrului de ceremonii, același Urechiatu, care trage cortina vieții și a spectacolului, anunțând solemn: „[…] *Există o artă a sfârșitului, doamnelor și domnilor!...”*

Exerciții de reflecție și compoziții

1. Comentați caracterizarea succintă a personajelor din piesă aparținând lui Marius Robescu (articol apărut în „Luceafărul” din 15 decembrie 1979): *„«Mobilă și durere» este o comedie atroce, care, dincolo de replica strălucită, schițează în chip paradoxal ceea ce am putea numi câteva destine negative. Unul dintre acestea este Sile, directorul cooperativei «Avântul mobilei», parvenit vârtos și mitocan, ahtiat după sute, altul Gore, trepăduș neobosit, josnic, activ până la nebunie. Melania («trecută de douăzeci de ani, a mai fost recăsătorită») reprezintă eternul feminin mazilian prin nimic idealizabil, goală concentrare de interese exprimate cu diabolică indiferență.”*
2. Identificați, într-un eseu analitic, tipurile umane variate (arivistul, cupidul avar, afemeiatul, cinicul, cocheta bovarică, mondena adulterină, servitorul ipocrit etc.) din teatrul dramaturgului. Motivați de ce i-am numit „antieroi”.
3. Stabiliți, într-un referat, puncte de convergență și divergență cu opera dramatică a clasicului I.L. Caragiale: comedia de moravuri / comedia neagră; comicul satiric versus comicul macabru; circumscrierea răului cu precădere la sfera sociopolitică față de proliferarea răului până la absurd în toate compartimentele vieții și ale activității omenești etc.

Discursul publicistic și discursul politic

Definiție. ***Discursul*** (fr. *discours*, lat. *discursus* — „alergare încoace și încolo") este un termen cu multe semnificații: a) enunț continuu, structurat din propoziții sau fraze ordonate coerent; b) utilizare a limbii orale și scrise în forme dialogice și monologice; c) ca formă de actualizare a **textului**, discursul poate fi înțeles ca unitate transfrastică; d) specie a **genului oratoric** reprezentând o expunere (de obicei susținută oral și apoi notată în scris), cu o tematică variată, în fața unui auditoriu; e) în **accepție stilistică**, discursul privește tehnica de alcătuire a expunerii, înlănțuirea ideilor, coerența demonstrației, modalitățile lingvistice și artistice folosite, expresivitatea limbajului.

Caracteristici. Tipul de enunțare face distincția între **discursul monologic** (centrat pe *emițător* și *autonom* în raport cu situația de comunicare — de exemplu, cel *științific*) și **discursul dialogic** (centrat pe *destinatar* și *dependent* de situația comunicării — de exemplu, conversația, dezbaterea). *Discursul ca text* (domeniu al formelor scrise) înregistrează patru clase tipologice: **discursul expozitiv** (care comunică informații precise și formulează explicații), **argumentativ** (ce prezintă o demonstrație cu argumente destinate să-l convingă pe receptor asupra adevărului susținut de emițător), **narativ** și **descriptiv**. Primele două caracterizează științele, în timp ce ultimele două apar în stilul beletristic. În operele literare, se combină câte două sau mai multe tipuri discursive: frecvent, cel narativ cu acela descriptiv, acesta din urmă cu cel expozitiv, iar cel argumentativ cu acela narativ, în așa fel încât se întrepătrund.

Scurt istoric. Discursul oratoric antic era o expunere publică (o pledoarie), pe o temă religioasă, sociopolitică ori militară, care trebuia să includă o demonstrație convingătoare și emoționantă în fața auditoriului. El avea o structură complexă: 1) **Invenția** (ideea centrală). 2) **Dispoziția** (conținutul propriu-zis), separată în: **exordiu** (captarea atenției publicului); **propoziția** (enunțarea temei), **diviziunea** (planul de idei), **narațiunea** (prezentarea faptelor), **confirmația** (prezentarea argumentelor și a probelor, ca și respingerea eventualelor contraargumente), **perorația** (concluzia discursului), **argumentarea** (prin efecte persuasive și prin atitudini de sensibilizare a auditoriului). 3) **Elocuția** (stilul oratoric, expresivitatea obținută prin figurile retorice — exclamații, interogații, hiperbole, antiteze, gradații, paralelisme și prin cadențarea ritmică a frazelor). 4) **Memoria** (evocarea locurilor, a imaginilor și a momentelor întipărite în mintea oratorului și aduse ca exemple). 5) **Acțiunea** (întărirea efectelor comunicării prin elemente *nonverbale*: mimică, gestică, vestimentație, obiecte auxiliare, și *paraverbale*: ton, prelungiri emfatice, ritm frastic, sacadare — Felicia Pușcaș, *Comunicare...*, 2004). Dintre autorii unor discursuri memorabile, devenite **modele de elocvență** îi menționăm pe: Demostene, Cicero, René Descartes (*Discurs despre metodă*, 1637), Jacques B. Bossuet, iar dintre maeștrii români îi evidențiem pe: A. Ivireanul, P. Maior, M. Kogălniceanu, T. Maiorescu, B.Șt. Delavrancea, N. Iorga, T. Ionescu, I. Micescu, N. Titulescu, Nae Ionescu, T. Vianu și alții. Prin tematica lor variată, discursurile se clasifică în: **oratorice**, **didahii** (predici biblice cu un caracter moralizator), **științifice** (expuneri savante), **politice** (într-o adunare publică, în parlament), **academice** (la deschiderea și închiderea unei sesiuni solemne, cu ocazia primirii de noi membri), **juridice** (la procese, în instanțe internaționale), **de recepție** (la reuniuni oficiale), **religioase** (cu ocazia unor mari sărbători), **funebre** (la înmormântarea unor personalități), **panegirice** (în momentul celebrării unei sărbători naționale), **didactice, publicistice** etc. În evoluția speciei literare, regulile despre structura și rostirea discursului s-au relaxat, punându-se accent pe claritatea expunerii ideilor, pe logica și gradarea argumentativă, pe rigoarea formulărilor și pe eleganța limbajului.

Discursul publicistic este un tip de comunicare interumană realizată sub formă monologată (expunere adresată) sau dialogată (interviu, sondaj, anchetă etc.), cu scopul explicit de a oferi și de a primi **informații jurnalistice** (de interes general). Rolul său nu este numai stricta informare a publicului, ci și generarea unui anumit *curent de opinie* în privința unor fenomene de maximă importanță pentru societate. **Discursul politic** are drept temă generală **teoria și practica guvernării** unui stat de drept suveran. Acesta analizează: legitimitatea puterii, exercitarea ei în limitele Constituției, funcționarea organismelor guvernamentale, sociale și civice, relațiile dintre partide, dintre putere și opoziție, garantarea pentru toți cetățenii a dreptului de proprietate, a securității individuale și colective, a libertății de gândire și de expresie etc. Discursul politic interferează adesea cu acela despre **morală**.

Exerciții. Aplicații

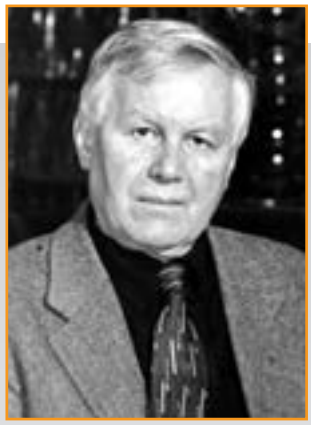
1. Explicați, cu ajutorul DEX-ului, diferențele semantice dintre *politică* și *politichie*, dintre *politician* și *politicianist*. Organizați o dezbatere pe baza observațiilor făcute.

2. Definiți în același mod *politologia* și *politologii*. De ce este nevoie să îmbinăm arta practică a guvernării cu teoria politică fundamentată științific?

3. Pentru Aristotel, politica este un mod de existență aproape natural al omului, numit de filosoful grec „*un animal politic*" (*zoon politikon*). Argumentați pro sau contra opinia sa.

Critica stabilizatoare

Eugen Simion



Coordonate ale vieții și operei

Eugen Simion s-a născut la 25 mai 1933, în comuna Chiojdeanca, județul Prahova. Și-a făcut studiile secundare la Liceul „Sfinții Petru și Pavel" (devenit „I.L. Caragiale") din Ploiești, fiind aici coleg cu Nichita Stănescu. A absolvit Facultatea de Filologie a Universității din București în 1957, ca șef de promoție, dar prezența sa ca martor al apărării în procesul intentat unui profesor indezirabil politic (D.D. Panaitescu) îl constrânge la șomaj vreme de cinci ani. Lucrează, în calitate de colaborator, timp de șapte ani în colectivul „Eminescu" al Academiei Române, coordonat de Perpessicius.

Debutul editorial, cu volumul ***Proza lui Eminescu*** (1964), este unul dintre efectele concrete ale acestei cercetări. Debutul publicistic avusese loc în 1958, în revista „Tribuna", criticul colaborând, în următorii ani, la „Contemporanul" și „Gazeta literară". Între 1962 și

Scriitori români de azi

Volumul I (fragment)

[...] Lectura atentă a nuvelelor lui Marin Preda (*Întâlnirea din Pământuri*, 1948) descoperă, în afara lucrurilor cunoscute, comentate pe larg de critici, un autor inedit, fantastic, anxios, poet al terifiantului în *Colina*, *Calul*, *La câmp*, *Înainte de moarte*, *Amiază de vară*, mai toate scrieri de început, paradoxale, construite pe observația realității rurale. Odată prozatorul fixat în formula lui realistă, i s-au contestat, cu o violență neînțeleasă, posibilitățile într-o epocă vizionară, din prejudecata că realismul exclude imaginativul, fabulosul, sondarea în straturile tulburi ale conștiinței. Dar Albert Béguin descoperea un Balzac romantic, vizionar, tenebros, sub notația rece și crudă, un poet al oniricului, surprinzător la un *doctor în științe sociale*. Rebreanu e, în *Adam și Eva*, fantastic și metafizic în genul lui Eminescu, obsedat de *arhetip*, tinzând spre mari construcții narative în chipul romanticilor. La scriitori cu un stil unitar, disocierile de acest fel nu anulează o formulă și o metodă, fixată în elementele ei de bază: o completează numai pe un plan special de percepție. Există un punct de unde observația minuțioasă, supusă obiectului, lunecă spre zonele subliminare ale conștiinței. Pe neașteptate cresc, ca stâncile în mijlocul oceanului, piramide de lavă, faptele ies din relațiile lor normale și în jurul celor mai neînsemnate amănunte apar mari umbre. Subiectul trece înaintea obiectului examinat și, fără să știe, prozatorul, deprins să observe și să judece lumea *more geometrico*, devine liric și fantast. Există o mitologie a realismului, un fantastic care derivă nu din transcrierea supranaturalului, neverosimilului în ordinea existenței, ci, ca la Dostoievski, din studiul stărilor obsesive. Scriitorul român are, în genere, mai mult decât se recunoaște, o sensibilitate la fabulos și enigmatic, de care se apropie cu mijloacele prozei de analiză sau de evocare. [...]

Psihologiile rurale pe care le examinează Marin Preda nu aparțin atât unor **complicați**, cum s-a spus în nenumărate rânduri, cât unor indivizi tipici, surprinși în gesturile lor banale, însă dintr-o perspectivă analitică inedită. De la Rebreanu, psihologia țăranului a început să fie privită ca o alcătuire de forțe divergente. Intuiția sigură a lui Marin Preda e de a se fi orientat spre zonele neguroase ale psihologiei, unde sublimul, în formele speciale ale eticii sătești, se unește cu trivialul, afecțiunea cu duritatea, spiritualul cu patologicul. [...]

Întoarcerea autorului

Biografia spiritului creator
(fragment)

[...] Biografia nu poate explica opera, asta este sigur, şi nici nu trebuie să-i pretindem s-o facă. [...] Ea trebuie să explice altceva, şi anume (reiau cunoscutele formule) coerenţa unui destin, structura unei existenţe. O *viaţă* scrisă este o operă de sine stătătoare, un discurs cu legi proprii de funcţionare. Discursul poate fi prost sau poate fi eminent şi trebuie judecat ca atare.

A spune că nu mă interesează viaţa celui care a scris *Legenda secolelor* sau *Contemplaţiile*, *Mizerabilii*, opere care au mişcat spiritul veacului, este o ipocrizie sau dovada unei patologice lipse de curiozitate. Mă interesează, vreau să ştiu care a fost viaţa lui Hugo, mă pasionează urile, iubirile, prieteniile lui, pentru că ele îmi spun ceva despre felul de a fi al unui mare creator. Când citesc, undeva, despre reacţia lui la vestea morţii celei mai iubite dintre fiicele lui, mă tulbură enorm ceea ce citesc. O veritabilă dramă paternă trăită de un creator care, în poezie, vede mereu grandiosul, sublimul din univers. Cum se comportă el în astfel de momente în care sublimul, grandiosul nu ne mai ajută în niciun fel? Iată ce vreau să cunosc.

Mi s-ar putea spune că artistul îşi pune geniul în operă şi doar talentul în viaţă şi că este o pură pierdere de vreme să căutăm comportamentul geniului în existenţa curentă: nu vom afla, vorba lui Eugène Ionesco, decât „istorii mărunte" debitate de o portăreasă indiscretă şi bavardă. Există, desigur, şi asemenea istorii (biografii, memorii, jurnale) în care sunt descrise indigestiile geniului (cazul lui Goethe, indicat de Zarifopol) sau şarlataniile, ipocriziile care se ascund într-un om de geniu. Goethe, tot Goethe, a fost tratat de un contemporan de-al nostru în acest chip. Sunt scrieri bizare şi trebuie luate ca atare. Nu merită un exces de indignare din partea criticii. Niciun pamflet n-a demolat o statuie. Nu de astfel de scrieri trebuie să se ocupe critica literară, ci de acelea care sugerează freamătul existenţial al geniului, dacă admitem că noţiunea de geniu a supravieţuit în veacul nostru. Sigur că geniul a spus totul în opera lui, dar, încă o dată, opera nu mă lecuieşte de dorinţa de a şti ceva despre omul din geniu, nu numai despre geniul din om. Aş zice că această dorinţă creşte cu cât creatorul este mai mare. Faptele lui încep să aibă valoare de model, chiar şi faptele bizare (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine) devin imagini pilduitoare ale unui mod de a fi poet într-o epocă determinată. [...]

Comunicare orală interactivă

1. Invocarea lui Balzac, Rebreanu şi Dostoievski în comentarea operei lui Marin Preda are şi o justificare tipologică sau numai una axiologică?
2. Împărtăşiţi opinia criticului potrivit căreia prozatorul poate deveni liric şi fantast „*fără să ştie*"? Argumentaţi pro sau contra.
3. Identificaţi avantajele şi dezavantajele investigării şi ale luminării vieţii unui scriitor. În opinia voastră, riscul descoperirii unor „biografeme" merită asumat? Faceţi aplicaţii asupra vieţii şi operei unui scriitor studiat.

1968 este redactor la această din urmă revistă, iar, în 1963, devine asistent la Facultatea de Filologie din Bucureşti, urcând apoi toate treptele ierarhiei universitare. În 1969, îşi ia doctoratul cu o teză despre E. Lovinescu, sub coordonarea ştiinţifică a lui de Şerban Cioculescu şi publicată, în 1971, sub titlul ***E. Lovinescu, scepticul mântuit***. Devine lector de limba şi literatura română la Sorbona, între 1970 şi 1973, iar, în 1974, beneficiază de o bursă de studii în fosta R.F.G. Cele două experienţe vor fi consemnate în cărţi cu formulă subiectivă: ***Timpul trăirii, timpul mărturisirii. Jurnal parizian*** (1977) şi ***Sfidarea retoricii. Jurnal german*** (1986). Începând cu 1983, coordonează revista „Caiete critice", devenindu-i director după Revoluţie. În 1991, încheie colaborarea, veche de douăzeci şi trei de ani, la „România literară", ocupându-se de cronica literară de la „Caiete critice" şi „Literatorul", ulterior a ziarului „Curentul".

Bibliografia sa atestă, calitativ şi cantitativ, marele efort constructiv al criticii româneşti postbelice: ***Orientări în literatura contemporană*** (1965), ***Scriitori români de azi***, vol. I (1974), vol. II (1977), vol. III (1983), vol. IV (1989), ***Dimineaţa poeţilor. Eseu despre începuturile poeziei române*** (1980), ***Întoarcerea autorului. Eseuri despre relaţia autor-operă*** (1981), ***Moartea lui Mercutio*** (1993), ***Convorbiri cu Petru Dumitriu*** (1994), ***Mircea Eliade, un spirit al amplitudinii*** (1995), ***Fragmente critice***, vol. I (1998), vol. II (1998), vol. III (1999), IV (2000), ***Ficţiunea jurnalului intim***, vol. I–III (2001). ***Genurile biograficului,*** (2002), ***În ariergarda avangardei*** (2003), ***Mircea Eliade. Nodurile şi semnele prozei*** (2005), ***Tânărul Eugen Ionescu*** (2006). La acestea se adaugă ediţiile şi antologiile îngrijite,

precum şi prefeţele redactate de criticul şi istoricul literar pentru E. Lovinescu, ***Scrieri***, vol. I–IX (1969–1982); Mircea Eliade, ***În curte la Dionis*** (1981); ***Proza fantastică***, vol. I-V (1992); ***De la T. Maiorescu la G. Călinescu. Antologia criticilor români,*** vol. I–II (1971). Coordonează seria de ***Opere fundamentale*** din literatura română, în care au apărut 89 de volume.

A primit de trei ori Premiul Uniunii Scriitorilor (1965, 1976, 1980) şi o dată pe cel al Academiei Române (1976). După Revoluţie, a devenit membru corespondent al Academiei Române (1991), membru titular (1992), fiind ales vicepreşedinte (1994-1998) şi apoi preşedinte (1998, 2002) al celui mai înalt for ştiinţific. Este membru al Academiei de Ştiinţe din Danemarca şi membru al Academiei de Ştiinţe Morale şi Politice din Franţa.

În mod programatic, a refuzat să intre în politică, susţinând **principiul autonomiei estetice** şi luptând pentru disocierea celor două domenii de activitate.

Mărturisiri literare

Aş vrea să se spună despre mine: iată un om pentru care adevărul există.

Eugen Simion,
Fragmente critice, vol. III

Criticul în viziunea poetului Nichita Stănescu

El şi-a făcut din modul echilibrat şi adânc de a gândi o respiraţie, iar din modul curat şi pe-ndelete de a cumpăni — inspirare […]. *Eugen Simon reprezintă şi este intelectualul român autentic.*

Argumentaţie. Problematizare. Conexiuni

Făcându-şi un model estetic şi moral din E. Lovinescu, Eugen Simion are totuşi o formulă ideocritică sensibil diferită. Mentorul „Sburătorului" s-a concentrat asupra literaturii contemporane lui, cartografiind-o atent, citind mii şi mii de pagini de efectivă maculatură şi aşteptându-l (până la sfârşitul vieţii) pe *„marele izolat"*, noul Eminescu, acela care să-i răsplătească efortul benedictin. Deşi cu studii clasice şi perfect cunoscător al latinei, Lovinescu preţuia mai mult noutatea, pentru că aceasta venea în sensul teoriei sincronismului; şi, compensatoriu, avea tendinţa să ştirbească din prestigiul tradiţiei, accelerându-i în avans învechirea.

Cunoscând şi aplicând noile metode critice (pluritematismul lui Jean-Pierre Richard), Eugen Simion integrează, totuşi, mereu noutatea literară în **serii tipologice** şi în **ierarhii valorice**. Obiectul estetic nu este analizat izolat, ci într-un cadru sincronic şi diacronic mai larg, astfel încât statura lui să se precizeze prin comparaţie şi contrast. Se naşte astfel o „alianţă" foarte interesantă între **critica** şi **istoria literară**, între metodologiile şi criteriile lor. Critica este făcută cu o perspectivă istorică, în timp ce istoria literaturii este construită cu o grilă reductiv-estetică, selectând exclusiv valorile autentice.

Scriitori români de azi, numărând patru volume şi mii de pagini, este exponenţială pentru tipul acesta de **critică stabilizatoare**, canonică: sumarul ei coincide, practic, cu tabla de valori a literaturii române, adăugându-i precursorii şi modelele din perioada interbelică. Eugen Simion nu deschide, ca Lovinescu, larg uşile recepării pentru toţi veleitarii şi nu analizează peste şaptezeci de poeţi pentru a dovedi decadenţa unei epoci literare; pe de altă parte, nu are nici voluptatea lui Călinescu de a face literatură pornind de la operele şi existenţele unor scriitori minori. El **construieşte** şi, pentru a da o şi mai mare soliditate construcţiei, face din chiar scriitorii analizaţi nişte puncte de rezistenţă. Marin Preda, Nicolae Breban şi Augustin Buzura, în proză, Nichita Stănescu, Marin Sorescu şi Leonid Dimov, în poezie, Lucian Raicu, Nicolae Manolescu şi Valeriu Cristea, în critica nouă, formează o armătură şi dau o configuraţie proiectului axiologic care îi încorporează. Diferitele compartimentări tipologice (*„Poezia poeziei"; „Conceptualizarea simbolurilor"; „Poezia socială şi cosmică"; „Poezia politică"; „Ironişti şi fantezişti"* etc.) demonstrează lipsa de prejudecăţi tematice: criticul recunoaşte şi preţuieşte valoarea estetică indiferent de „coloritul" ei supratextual.

Obiectivitatea şi **echilibrul** sunt caracteristici definitorii ale demersului întreprins de Eugen Simion, care se fereşte de orice exces. Este o natură „diurnă", raţionalizantă şi (auto)constructivă, un clasic care nu-şi permite luxul de a fi pur contemplativ, el urmând să se dezvăluie prin acţiune. Felul în care o face dă cititorului un sentiment tonifiant, de confort psihologic. Criticul este un „traducător" ideal al misterelor şi intenţiilor operei, un profesor care te învaţă nu să faci literatură (căci aceasta nu se poate învăţa), ci **cum să citeşti literatura**, care sunt codurile ei. Solidaritatea cu lectorul — pe fundalul mai larg al solidarităţii cu valorile — este una dintre explicaţiile prestigiului şi ale autorităţii criticului, mai ales în lumea şcolii, unde cartea nu este echivalată cu o marfă oarecare şi nici cultura cu o nobilă gratuitate.

Comentariul pe marginea operei de tinereţe a lui Marin Preda este relevant pentru modalitatea critică a lui Eugen Simion: perspectiva se modifică, fiind mai întâi largă (pentru a înregistra, de sus, relieful operei) şi apoi aplicată asupra unui text (pentru ca acesta să poată fi analizat în detaliu, de critic împreună cu cititorul). Exegetul preferă să recitească, în prealabil, tot ce s-a scris semnificativ despre subiectul

respectiv, pentru a sintetiza rezultatele şi a le completa (sau a le amenda) prin punctul de vedere propriu. Acesta se impune cu o notă de orgoliu al delimitării: *„în afara lucrurilor cunoscute, comentate pe larg de critici"*, lectura atentă descoperă un autor inedit: un nou Preda, înclinat spre fantastic şi terifiant. Până la argumentaţia propriu-zisă (ce va fi derulată ulterior), criticul invocă nişte precedente ilustre: un Balzac romantic sau un Rebreanu metafizic — ieşiţi aşadar, prin anumite elemente, din paradigma strict configurată a realismului. De fapt, realismul însuşi nu exclude imaginativul şi fabulosul, sondarea în conştiinţele tulburi; el îşi creează o mitologie proprie, extrasă din *„studiul stărilor obsesive"*. Desigur, acesta este un realism modern, în care tipologiile nu mai sunt perfect închegate, apoi studiate din exterior, ci privite şi dinlăuntru (cazul protagoniştilor lui Nicolae Breban). *Întâlnirea din Pământuri* are, într-adevăr, un indice de modernitate: subiectul de factură rurală este decupat nu pitoresc-folcloric, ca la sămănătorişti, nici realist-naturalist, ca la Rebreanu, ci într-o latură enigmatică, deschisă — prin lumea subconştientului — mai multor interpretări.

Se observă cum analiza este condusă, în demersul interpretativ al lui Eugen Simion, până la punctul unor noi sintetizări. Totuşi, există **şi o latură acut psihologică a discursului,** reliefată atunci când autorul recreează opera explicând-o şi, totodată, explicându-se pe sine. *Dimineaţa poeţilor*, seducătoarea carte despre începuturile poeziei noastre, este scrisă din acest unghi, cu plăcerea şi cu bucuria comentatorului „îndrăgostit" chiar de obiectul studiului său. Iar *Întoarcerea autorului* corectează excesele structuralismului, anunţând ulterioara preocupare a criticii (şi nu doar a publicului) pentru **genurile biograficului,** pentru **existenţa** altfel sublimată în operă de creator. Cu cât acesta este mai important, cu atât faptele şi întâmplările vieţii lui (chiar şi cele mai anodine) pot configura, în ochii şi prin efortul unui critic adevărat, o **structură**. Capodopera, odată creată, asigură scriitorului o posteritate deopotrivă confortabilă şi incomodă, căci tot ceea ce el a făcut sau a pătimit va fi luminat de fasciculul curiozităţii. O curiozitate de specialist sau una, pur şi simplu, omenească. Autorul unei opere, instanţă ignorată de critica structuralistă în analiza unui text, are parte — prin această **reconciliere între eul creator şi eul biografic** — de o glorioasă *„întoarcere"*. În cuvintele criticului, *„a spune că nu mă interesează viaţa celui care a scris* Legenda secolelor *sau* Contemplaţiile, Mizerabilii, *opere care au mişcat spiritul veacului, este o ipocrizie sau dovada unei patologice lipse de curiozitate"*. Este impresionant felul cum critica lui Eugen Simion îşi deschide, în masivul bloc exegetic al *Scriitorilor români de azi* (în patru volume), un fel de curte interioară, în care teoria literară şi biograficul, analiza şi sinteza, alături de plăcerea pură a lecturii se armonizează şi se justifică reciproc. Nu doar **Autorul** se întoarce în **Operă**, ci şi criticul în propria subiectivitate — parcă pentru a compensa marele efort de obiectivare presupus de **construcţia canonică a literaturii române contemporane.**

Exerciţii de reflecţie şi compoziţii

1. Interpretând o operă literară, manifestaţi interes pentru biografia spiritului creator? Argumentaţi, prin exemplificări.
2. Cât de stabile pot fi lucrurile în domeniul literaturii şi al criticii? Expuneţi un punct de vedere, într-un referat despre perenitatea valorii estetice.
3. Paradigma unui creator (clasic, romantic, modern, realist) are vreo influenţă asupra vieţii lui? Realizaţi o compoziţie pe această temă.

Referinţe critice

În general, fapta constructivă cea mai lăudabilă a autorului este de a fi demonstrat, fără rabat estetic, nescuzând eşecurile prin raţiuni conjuncturale, recitind cărţile cu severitate critică responsabilă, că avem o literatură românească postbelică bogată, interesantă şi foarte originală. Spunem asta adesea. Dar răbdător, cu mânecile suflecate şi urcat pe schele pentru a ne dovedi afirmaţia, printr-o convingătoare construcţie critică solidă şi demnă de materia incitatoare, a făcut-o până acum, după câte ştiu, în primul rând Eugen Simion.

Ovid S. Crohmălniceanu,
Pâinea noastră cea de toate zilele,
1981

*Ca şi marele său model (E. Lovinescu), urmaşul şi luminosul exeget al **Scepticului mântuit** are darul formulărilor pregnante şi al pătrunderii în mijlocul fenomenului literar, într-un cuvânt, al intuiţiei critice lucide şi elegante, de o aleasă urbanitate.*

Şerban Cioculescu, 1974

*O carte (atribute rare în critică!) luminoasă, caldă, solară, am spune „sudică", scrisă cu plăcere, cu poftă — fără îndoială una dintre cele mai frumoase cărţi apărute la noi de la **Istoria literaturii române** a lui G. Călinescu.*

Valeriu Cristea,
despre ***Dimineaţa poeţilor***

Bibliografie

- Valeriu Cristea, ***Modestie şi orgoliu***, Editura Eminescu, Bucureşti, 1984.
- Andrei Grigor, ***Eugen Simion***, monografie, antologie comentată, receptare critică, Editura Aula, Braşov, 2001.
- Lucian Raicu, ***Practica scrisului şi experienţa lecturii***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977.

Liberalismul conștiinței

Nicolae Manolescu

Coordonate ale vieții și operei

Nicolae Manolescu s-a născut la 27 noiembrie 1939, la Râmnicu-Vâlcea. Şi-a început studiile gimnaziale la Sibiu, le-a continuat la Râmnicu-Vâlcea şi a absolvit liceul, în 1956, tot la Sibiu. A urmat Facultatea de Filologie a Universității București (1956-1962), fiind exmatriculat în perioada 1958-1959, din cauza faptului că părinții lui erau deținuți politici. După un an de șomaj, devine preparator la Catedra de literatura română a aceleiași facultăți, începându-și cariera universitară. Își ia doctoratul în Litere în 1974, cu o teză despre Titu Maiorescu.

Debutul publicistic are loc în 1961, în „Viața românească", iar cel editorial, în 1965, cu volumul (scris în colaborare cu Dumitru Micu) ***Literatura română de azi***. În 1962, George Ivașcu, directorul revistei „Contemporanul", îi încredințează cronica literară săptămânală: aceasta va fi ținută timp de treizeci și unu de ani, un deceniu la „Contemporanul",

Literatura română postbelică

Volumul I (fragment)

[...] *Viziunile* lui Mircea Cărtărescu rezultă dintr-o îmbrățișare a universului real, nu numai cu gândul, nici numai cu sufletul, ci cu întreg trupul, cu brațele, cu mușchii, cu venele, cu ganglionii, cu viscerele. Cunoașterea este așa-zicând fizică, o metafizică a corporalului. Instrumentul privilegiat rămâne privirea: una de foarte sus, *din polul plus*, concretă și fantastă, minuțioasă și integratoare. Este uimitor modul în care reușește poetul să îmbine aceste planuri opuse. *Uriașa* debutează cu o viziune tandru-umoristică a obiectelor camerei, erotic animate de dorința de a-și da întâlnire, într-o „sâmbătă-seara", și continuă cu imaginea colosală (swiftiană, freudiană) a mamei, care privește pe fereastra camerei la singurătatea poetului. În *Ciocnirea,* sentimentul e obiectivat într-o întâmplare la fel de extraordinară: poetul îndrăgostit trage de șnurul telefonului până când, comprimând orașul, străzile, casele, aduce fereastra iubitei în dreptul ferestrei proprii, buzele iubitei lângă buzele lui. În *Noapte de decemvrie*, tristețea traversează orașul călare pe un curcubeu și o răpește pe fata iubită de sub nasul vecinilor, pompierilor și al tuturor celorlalți care se află în preajmă. Viziunile conțin mereu acest amestec de banal și de senzațional, sunt hazlii și fabuloase, înduioșătoare și pline de cruzime, copilărești și fermecătoare. [...]

Momentele se constituie dintr-un efort de a recupera poetic banalul cotidian. Am semnalat și altădată orientarea „prozaică" a unei părți din poezia contemporană (Petre Stoica, Ioana Ieronim, Marin Sorescu). Este o reacție la modelul dominant în anii '70, al poeziei „lirice", evazive și rafinate. În loc să construiască universuri poetice „absolute", ca înaintașii lor, câțiva dintre tinerii poeți de astăzi se complac într-o pseudodescriere a realității zilnice. Elemente ale acestei maniere se găsesc pretutindeni în versurile lui Mircea Cărtărescu, dar *Momentele* le reunesc aproape programatic, într-o poezie care se situează voit la antipodul evaziunii moderniste, al metafizicii lirice, al miturilor și al transfigurării de orice fel. Ele privesc realitatea de la nivelul realității, făcându-se ecoul faptului divers, al biografiei, în sensul cel mai strict. Desigur, poezia aceasta hiperrealistă și fotografică dorește să vorbească despre banalitate fără să cadă în banal. E o sinteză, nu o copie, un soi de burete care absoarbe cele mai mărunte picături de realitate. Meritul ei constă în democrația pe care o introduce în considerarea formelor realului: derizoriul își găsește locul în ea, ca și esențialul, detaliul ca și întregul, trăirea ca și lecturile, viața ca și cartea. E o *imago mundi*, un repertoar, o tablă de materii a cotidianului.

Comunicare orală interactivă

1. De ce face criticul analogia cu J. Swift și cu S. Frand, pentru a fixa imaginea *„colosală"* a mamei din poemul *Uriașa*? Cine sunt personalitățile invocate?
2. Pentru tipul de poezie abordat de Mircea Cărtărescu, sintagma din Ion Barbu (*„din polul plus"*) vi se pare adecvată? Argumentați.
3. Comparația cu poezia anilor '70 este numai tipologică sau/și valorică?

Argumentație. Problematizare. Conexiuni

Dintre criticii generației '60, Nicolae Manolescu a fost cel mai atașat de formula **creatoare** a criticii călinesciene, cu desenul ei impresionist. *Lecturi infidele*, primul volum care îi aparține efectiv criticului, exprimă elocvent, atât prin titlu, cât și prin maniera propriu-zisă de a trata operele literare, această filiație. Numai că structura lui Nicolae Manolescu (așa cum o întreagă activitate ulterioară o va dovedi) este cu totul alta. El are un acut sentiment al prezentului, un simț al momentului, ceea ce îl face să se implice în toate secvențele unei istorii în plină derulare. Spre deosebire de G. Călinescu, acela care operează cu perioade lungi și înscrie un autor într-o tipologie, făcând din momentul literar contemporan o simplă verigă (chiar dacă ultima) a unui lung lanț istoric, Nicolae Manolescu se adaptează, pe rând, la momentele „șaizeci", „șaptezeci", „optzeci" și „nouăzeci" din perioada postbelică. Prin urmare, cronica literară săptămânală, și nu încercările de sinteză, îl exprimă cel mai exact. Este un remarcabil **critic de întâmpinare**, cu reflexe rapide și sigure, cu o capacitatea remarcabilă de a discerne ușor valorile și a le prezenta în lumina poeticii lor, un foarte bun **diagnostician**. Reversul medaliei îl constituie hedonismul accentuat, cu efectele lui secundare. Criticul devine un Don Juan care glisează mult prea vizibil, în timp, de la o poziție la alta și pentru care fiecare nouă pasiune determină o diluare a celor mai vechi. Acel **liberalism al conștiinței** de care vorbea Tudor Vianu, citându-l pe Albert Thibaudet, riscă să se transforme în relativism. Din fericire, pe fundalul dogmatismului ideologic, această continuă atitudine individualistă a avut un sens eliberator-creator. Critica estetică respira tocmai prin „infidelitățile" sale față de un text — și, mai ales, față de un anumit context politic al judecării tuturor textelor.

Cronica la volumul *Totul* al lui Mircea Cărtărescu, apărută în revista „România literară", în 1985, este ilustrativă pentru modalitatea rapid-introspectivă, penetrantă și directă a criticii lui Nicolae Manolescu. Ea are o semnificație specială prin faptul că, pe atunci, tânărul poet se remarcase la „Cenaclul de luni" condus de critic la Facultatea de Filologie, un cenaclu care a reprezentat (alături de „Junimea" al lui Ovid S. Crohmălniceanu și de „Cercul de critică" al lui Eugen Simion) o adevărată pepinieră a „optzecismului". Important este și faptul că textul poetic este analizat prin grila paradigmei postmoderne în care el se înscrie, cu toate că forța imaginativă a lui Mircea Cărtărescu are un ecartament romantic, năzuind să îmbrățișeze **totul**. O bună formulă a criticului (cunoașterea: o *„metafizică a corporalului"*) asociază planurile opuse pe care însăși lirica analizată se sprijină: privirea de sus, *„din polul plus"*

restul, la „România literară". Cel mai longeviv cronicar literar postbelic nu și-a strâns, totuși, în volum rezultatele acestei activități, cronicile propriu-zise, decât în 2001 (în ***Literatura română postbelică***, vol. I-III). A publicat aproape douăzeci de volume de critică, eseuri și istorie literară: ***Lecturi infidele*** (1966), ***Metamorfozele poeziei*** (1968), ***Contradicția lui Maiorescu*** (1970), ***Teme*** (opt volume, din 1971 până în 2000, cu o selecție în ***Cărțile au suflet***, 1995), ***Introducere în opera lui Al. Odobescu*** (1976), ***Sadoveanu sau utopia cărții*** (1976), ***Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc***, vol. I (1980), vol. II (1981), vol. III (1983), ***Despre poezie*** (1987), ***Istoria critică a literaturii române***, vol. I (1990), ***Poeții romantici*** (1999). ***Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu***, I-III (2001), ***Cititul și scrisul*** (2002), ***Poeții moderni*** (2003), ***Lectura pe înțelesul tuturor*** (2003).

După Revoluție, devine directorul „României literare". Intră în politică, renunțând temporar la cronica literară; devine președintele unui partid de orientare liberală (P.A.C.) și senator în Parlament; candidează la alegerile prezidențiale, fără succes, trecând apoi la P.N.L. După un deceniu, renunță la politica militantă, candidând pentru funcția de președinte al Uniunii Scriitorilor. A primit de cinci ori Premiul Uniunii Scriitorilor (1970, 1976, 1981, 1990, 2001) și a fost ales membru corespondent al Academiei Române. A devenit, în 2005, președintele Uniunii Scriitorilor și ambasador al României pe lângă U.N.E.S.C.O. (2006).

Spirit liberal și temperament combativ, Nicolae Manolescu a avut o contribuție importantă la rezistența prin cultură în anii comunismului. **Individualismul** este pentru el o concepție și o practică, un mod de a se adapta la cele mai diferite conjuncturi, rămânând totodată el însuși.

Cronicarul literar

Cronicarul e singurul critic care admite să fie judecat după eficienţa analizelor sale. Cronica are o latură morală, care în critică se observă mai greu, dar pe care ea o scoate în evidenţă. În sfârşit, cronica nu îngăduie nicio mistificare; criticul fără talent se poate refugia în istoria literară, dar cronicarul seamănă cu un actor, silit să apară pe scenă, cu toate reflectoarele şi privirile aţintite asupra-i, şi deci, în imposibilitatea de a se arăta mai talentat sau mai inteligent decât este în realitate.

Nicolae Manolescu, ***Teme***, 1971

Referinţe critice

Desigur, cronicile lui Valeriu Cristea sunt mai pregnante, ale lui Raicu mai profunde, ale lui E. Simion mai cuprinzătoare, ale lui Ulici mai spontane, ale lui Marian Papahagi mai docte [...]. *Grigurcu e mai talentat în sensul artistic al termenului, M. Iorgulescu e mai prompt, Dimisianu mai echilibrat, Cornel Ungureanu mai persuasiv. N. Manolescu are mai mult sau mai puţin — însă din* toate *— aceste însuşiri, într-o formulă care e secretul fascinantei sale personalităţi. El rămâne cronicarul total şi „nepereche" al literaturii române contemporane.*

Mircea Martin, ***Singura critică***, 1986

Bibliografie

- Mircea Iorgulescu, ***Prezent***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985.
- Mircea Martin, ***Singura critică***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986.
- Alexandru Paleologu, ***Alchimia existenţei***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983.
- ***Totul despre Nicolae Manolescu***, antologie de Mircea Mihăieş, Editura Amarcord, Timişoara, 1996.

Elena Hasche-Marinescu, *Metamorfoze* (fragment)

barbian, este deopotrivă *„concretă şi fantastă"*, *„minuţioasă şi integratoare"*. Ea nu stilizează realitatea; dimpotrivă, o dilată pentru a-i înregistra toate detaliile. Cronicarul literar argumentează prin exemplificări, făcând scurte „rezumate", pentru a fixa planul narativ din trei poeme. Unii comentatori au o reacţie alergică la acest mod de a face critică literară, susţinând că analistul nu trebuie să „povestească", să rezume ceea ce se „întâmplă" într-o operă, ci să treacă direct la disecţia textului. Însă epicul nu este o simplă epidermă, uşor de îndepărtat. Nici măcar în universul liric (cu atât mai puţin în cel modelat printr-o **metafizică a corporalului**): chiar aceste poeme ale lui Cărtărescu îşi extrag semnificaţiile dintr-un *„amestec de banal şi de senzaţional"* al epicului, cumulator de fapte şi de întâmplări. Într-o singură frază, criticul reuşeşte şi descripţia, şi schiţarea unor potenţiale analogii (imaginea *„swiftiană, freudiană"*), apte să susţină interpretarea. Tehnica lui Nicolae Manolescu este de a fixa datele intime ale unui text printr-o sumă de comparaţii, analogii şi opoziţii cu ceea ce este deja cunoscut de lector. Un exemplu bun îl constituie analiza poeziilor din *Momente*: criticul le încadrează întâi într-o orientare mai largă în poezia contemporană (cea *„prozaică"*), oferind exemple (Petre Stoica, Ioana Ieronim, Marin Sorescu), apoi le contrapune modelului dominant în anii '70 (poezia *„lirică"*, *„absolută"*). După fixarea unui sinonim şi a unui antonim, termenul definitoriu al poeziei analizate este mai uşor de înţeles — şi criticul îl formulează acum cu o veritabilă voluptate explicativă: este vorba de o poezie *„hiperrealistă şi fotografică"*, *„o sinteză, nu o copie"*, *„un soi de burete care absoarbe cele mai mărunte picături de realitate"* (comparaţie foarte plastică). **Critica** lui Nicolae Manolescu, seducătoare în pagină, **se edifică mai mult în plan** decât în spaţiu, totalitatea pieselor ei neformând atât o construcţie, cât un mozaic strălucitor.

Exerciţii de reflecţie şi compoziţii

1. Care credeţi că sunt avantajele şi dezavantajele descrierii şi rezumatului, într-un text de critică literară? Dar într-o interpretare făcută de voi?
2. Prin ce trăsături ale operei anunţă Marin Sorescu orientarea *„prozaică"* din poezia anilor '80? Folosiţi informaţiile primite despre acest autor în clasele a X-a şi a XII-a.
3. În ce constă „infidelitatea" structurală a criticului literar? Există o „fidelitate" compensatoare? Argumentaţi într-o compoziţie liberă.

STUDIU DE CAZ

Forme ale criticii literare actuale

Înainte de 1989, eforturile criticii erau direcţionate către **apărarea criteriului estetic şi axiologic,** judecarea producţiei literare prin această grilă apărată şi ilustrată de toţi reprezentanţii autorizaţi ai disciplinei: de la Titu Maiorescu la E. Lovinescu, Garabet Ibrăileanu, G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, Şerban Cioculescu, Perpessicius, Vladimir Streinu (criticii interbelici), şi de la aceştia la exponenţii generaţiei '60: Eugen Simion, Nicolae Manolescu, Lucian Raicu, Valeriu Cristea, Matei Călinescu. **Autonomia esteticului** este, în prezent, un instrument critic câştigat.

Dintre speciile criticii literare, **cronica literară** şi **recenzia** sunt cele mai apropiate de fenomenul actualităţii, reflectându-l într-o rubrică de ziar sau de revistă literară. Acestea orientează publicul, prin verdicte axiologice rapide şi ferme, în urma unei argumentaţii convingătoare. Critica de primă instanţă este foarte bine reprezentată de la E. Lovinescu, P. Constantinescu şi Perpessicius şi până la E. Simion, N. Manolescu, G. Dimisianu, M. Iorgulescu, M. Papahagi, L. Ulici. Astfel, Ovid S. Crohmălniceanu a reunit unele articole ale sale în *Pâinea noastră cea de toate zilele* (1981) şi *Al doilea suflu* (1989), E. Simion şi-a grupat tematic cronicile şi recenziile în *Fragmente critice*, I-IV (1998-2000), iar N. Manolescu şi-a strâns cronicile vechi şi noi în *Literatura română postbelică* I-III (2001).

Studiul critic adânceşte observaţia şi analiza, având un subiect bine delimitat, tratat meticulos, într-un stil riguros, argumentativ. Teza de doctorat a lui E. Simion, *E. Lovinescu, scepticul mântuit*, I-II (1971), rămâne o exegeză model până astăzi. Studii la fel de pertinente scrie acelaşi critic în 2005: *Mircea Eliade. Nodurile şi semnele prozei*, respectiv în 2006: *Tânărul Eugen Ionescu*. Tot E. Simion scrie **microstudii** pentru fiecare dintre cei 79 de scriitori români incluşi în seria *Opere fundamentale* (1998-2007). **Studiul critic** se îmbină adesea cu acela **tematic**: Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu şi romantismul german* (1986), N. Manolescu, *Poeţii romantici* (1999), Dan-Horia Mazilu, *Dimitrie Cantemir. Un prinţ al literelor* (2001).

Criticul care scrie un studiu pe marginea unei teme şi îşi propune s-o abordeze exhaustiv ajunge la **monografie**. *Gogol sau fantasticul banalităţii* (1974) a lui L. Raicu ori monografia lui M. Zaciu despre Ion Agârbiceanu (1972) se numără printre exemple, alături de alte lucrări monografice de referinţă: A. Marino, *Opera lui Al. Macedonski* (1967), V. Cristea, *Introducere în opera lui Neculce* (1974), G. Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga* (1976), G. Dimisianu, *Introducere în opera lui C. Negruzzi* (1984), Ion Simuţ, *Rebreanu. Dincolo de realism* (1997).

Eseul critic are o libertate mai mare, prin caracterul preponderent reflexiv şi prin modalitatea asociativ-impresionistă a scrierii. Nesistematic, digresiv, personalizat în expresie, eseul se află la interferenţa literaturii cu celelalte arte, dar şi cu filosofia. Remarcabile eseuri au scris: Al. Paleologu, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu* (1978), E. Simion, *Dimineaţa poeţilor. Eseu despre începutul poeziei române* (1980), *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relaţia autor-operă* (1981), *Moartea lui Mercutio* (1993), N. Manolescu, *Teme*, I-VIII (1971-2000), *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, I-III (1980-1983), G. Dimisianu, *Lecturi libere* (1983), *Subiecte* (1987), M. Iorgulescu, *Spre un alt Panait Istrati* (1986), *Eseu despre lumea lui Caragiale* (1988).

Extinderea studiului până la a acoperi un segment din evoluţia literaturii sau întreagă această evoluţie este condiţia *sine qua non* a scrierii unei **panorame critice** (de tipul celei a lui Ovid S. Crohmălniceanu despre *Literatura română între cele două războaie mondiale,* I-III, 1967-1975, sau a lui E. Simion despre aproape 200 de *Scriitori români de azi*, I-IV, 1974-1989), respectiv a unei **istorii literare.** Aceasta din urmă este imposibil de scris fără un suflu al totalităţii şi un efort extraordinar. De aceea, exemplele sunt rare: Al. Piru, *Istoria literaturii române de la început până azi* (1981), Dumitru Micu, *Istoria literaturii române...* şi *Literatura română în secolul al XX-lea* (ambele în 2000), L. Ulici, *Literatura română contemporană* (1995).

Teoria literară este ilustrată prin lucrări conceptuale şi reflexive: N. Balotă, *Arte poetice ale secolului XX* (1977), L. Raicu, *Reflecţii asupra actului creator* (1979), E. Papu, *Existenţa romantică* (1979), *Apollo sau antologia clasicismului* (1985), E. Simion, *Sfidarea retoricii* (1985), Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii* (1995), A. Marino, *Biografia ideii de cultură*, I-VI (1991-2000).

Dicţionarul este cel mai apropiat de limbajul şi metodele ştiinţifice, analizând în ordine alfabetică un mare număr de **scriitori** (Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*, I, 1973, *Dicţionarul de literatură contemporană* al lui Marian Popa, 1977, *Dicţionarul scriitorilor români,* coordonat de Mircea Zaciu, Marian Papahagi şi Aurel Sasu, 1995-2002, *Dicţionarul general al literaturii române*, I-V (*A-R*), sub egida Academiei Române, 2004-2006), **de termeni literari** (*Dicţionarul* coordonat de Al. Săndulescu în 1976) sau chiar **de personaje** din creaţia unui autor important (*Dicţionarul personajelor lui Dostoievski,* I-II, 1983, 1995, şi *Dicţionarul personajelor lui Creangă,* 1999, scrise de Valeriu Cristea).

STUDIU DE CAZ

Dinamica unor specii nonficţionale astăzi

● **Citiţi jurnale scrise de N. Steinhardt şi Ion D. Sîrbu, stabilind motivaţiile generozităţii lor de a ierta supliciul fizic şi moral traversat în comunism. Consultaţi *Genurile biograficului* (2002) de E. Simion.**

Jurnalele, memoriile, autobiografiile, epistolarele, confesiunile, puse pe hârtie în diferite forme şi tipuri de scriitură, diferă în mod semnificativ de literatura propriu-zisă, care utilizează în mod consecvent iluzia ficţiunii. Poetul, prozatorul, dramaturgul realizează texte ficţionale, imaginând o „realitate de hârtie" care poate avea legături mai strânse ori mai vagi cu realitatea înconjurătoare. Dacă, în cazul operelor literare, există, deci, un unghi de refracţie a acestei realităţi, în textele nonficţionale, eul individual şi social al autorului se poate exprima liber, neîngrădit, fără constrângerile unei anumite şcoli artistice şi fără convenţiile caracteristice ficţiunii.

Şi totuşi, **memorialistica** a fost încadrată în **literatura subiectivă** (aceea a confesiunii). Genuri mult timp neomologate, *jurnalul intim* (sau *contrajurnalul*, în formularea lui O. Paler), *memoriile* (sau *Antimemoriile*, în viziunea lui A. Malraux), *eseul autobiografic* ori *biografia propriu-zisă* conţin, adesea, **o ficţiune incipientă** şi chiar pagini artistice, deşi resping convenţiile literaturii. În disputa dintre *eul creator* şi *eul biografic*, ultimul îşi ia revanşa tocmai prin genurile şi speciile biograficului. Este cazul lui O. Paler, deopotrivă scriitor şi memorialist în aceleaşi pagini, care reconciliază eseul cu proza prin **epicizarea ideilor** (în *Caminante*, 1980, *Viaţa ca o coridă*, 1987, *Aventuri solitare*, 1996, *Deşertul pentru totdeauna*, 2001 etc.).

Într-un regim politic rigid, totalitar, în care literatura este sever cenzurată, jurnalele şi memorialistica sunt cu atât mai supravegheate de propagandiştii ideologiei unice. Adevărurile subiective ale memorialiştilor sunt inconvenabile, dureroase pentru cei care vor să rescrie istoria şi să anihileze gândirea independentă. Iată motivul principal pentru care cărţile pe tipar confesiv au apărut în număr mare după Revoluţia din 1989, când cenzura comunistă nu a mai putut afecta mersul firesc al culturii române. În anii '90, asistăm la o avalanşă de opere care oferă cititorilor versiuni personale asupra istoriei trăite în deceniile de comunism. Tot ceea ce înainte de 1989 nu a putut vedea lumina tiparului în Republica Socialistă România apare acum în aceeaşi ţară, dar într-un alt regim politic: cel al pluripartitismului şi al democraţiei parlamentare.

Este interesant de observat că, în actualul climat democratic, apar nu numai cărţi semnate de victime ale comunismului (N. Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, Ion D. Sîrbu, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, Ion Ioanid, *Închisoarea noastră cea de toate zilele*, Florin Constantin Pavlovici, *Tortura pe înţelesul tuturor*, Andrei Şerbulescu, *Monarhia de drept dialectic*, 1991), ci şi opere memorialistice aparţinând unor privilegiaţi ai regimului trecut. Dar aceste apariţii, care se folosesc de abolirea cenzurii pentru a evoca nostalgic epoca în care aceasta era omnipotentă şi discreţionară, nu fac decât să sublinieze, prin contrast, soliditatea intelectuală şi consistenţa morală a celorlalte scrieri, intrate rapid în canonul nostru cultural şi formând un capitol de sine stătător. Lectura lor este copleşitoare pentru cititorul de azi prin sinceritatea notaţiilor, precum şi prin capacitatea de a înţelege şi a ierta a fostelor victime. Şi la N. Steinhardt, şi la Ion D. Sîrbu, descrierea suferinţelor îndurate în timpul detenţiei politice nu se asociază cu dorinţa de revanşă, de răzbunare. Dimpotrivă, cele două mari conştiinţe îi tratează cu o vizibilă compasiune pe vechii temniceri, iar Steinhardt transformă suferinţa din închisoare într-un catalizator al conversiunii spirituale prin creştinare.

E. Simion (op. cit.) este de părere că „*memorialiştii apar, de obicei, după marile catastrofe ale istoriei. Secolul al XX-lea este, din acest punct de vedere, foarte rodnic din păcate: două războaie mondiale, două sisteme totalitare, un lung război rece şi o serie interminabilă de revoluţii care, în numele umanităţii, au sacrificat individul. Când a ieşit la lumină şi a putut respira liber, acesta din urmă şi-a pus memoria şi fantezia la lucru şi a notat ceea ce a văzut şi a pătit.*" **Poetica spontaneităţii, necesitatea de a analiza mecanismele istoriei şi sistemele politice** (A. Malraux, J.P. Sartre, Teohar Mihadaş, Radu R. Rosetti, Gabriel Ţepelea, Lena Constante, Oana Orlea) sau **nevoia de mărturisire şi de clarificare interioară** (A. Gide, Simone de Beauvoir, G.G. Márquez, J. L. Borges, Alice Voinescu, V. Cristea, M. Sorescu, Gabriela Melinescu), alteori **obligaţia morală de a se disculpa** (L.F. Céline, Drieu la Rochelle, G. Grass, Panait Istrati) ori **dorinţa de a exorciza răul din om** şi din jur (M. Sebastian, Petre Pandrea, P. Goma) sunt mecanismele intime responsabile de imperativul moral resimţit de atâţia intelectuali de a scrie despre ei înşişi şi lumea prin care au trecut.

Succesul masiv şi durabil al acestor cărţi la critica literară şi la publicul larg dovedeşte că dinamica speciilor nonficţionale care recuperează adevăruri anterior cenzurate este una de profunzime, nu de suprafaţă. Departe de a reprezenta o modă editorială, ele exprimă, în primă şi ultimă instanţă, **nevoia de recuperare a adevărului** pentru aceia care le scriu şi pentru societatea care le-a aşteptat decenii întregi.

Poezia română interbelică şi postbelică

Prezentare sintetică

Curente literare culturale (caracteristici majore)	**Structuri artistice** (specii reprezentative şi figuri de stil recurente)	**Teme şi motive literare fundamentale**	**Ilustrări semnificative** (autori şi opere) în literatura naţională
SIMBOLISMUL – Înregistrează două etape (1880-1914/1914-1920) şi asociază elementelor specifice pe acelea romantice şi parnasiene. – Se declară împotriva romantismului retoric şi a naturalismului excesiv, dar integrează formele parnasiene (spre deosebire de simbolismul francez). – Creează un limbaj poetic bazat pe sugestia sonoră, rezultată din muzicalitatea lexicului utilizat, şi pe corespondenţele secrete dintre idei, stări de spirit şi trăiri nuanţate, asociate imaginilor artistice realizate prin arta incantatorie a cuvântului. – Modifică complet prozodia prin introducerea tehnicii versului liber şi a celui alb, a strofelor asimetrice, urmărind efecte sonore apropiate muzicii.	– poemul alegoric – poemul cu formă fixă (sonetul, rondelul etc.) – poemul religios (psalmul) – meditaţia filosofică (uneori cu accente satirice) – elegia – romanţa – cântecul – serenada – simbolul – paralelismul sintactic şi simbolic – epitetul ornant (cu valenţe cromatice şi auditive) – repetiţia şi refrenul – versul laitmotiv – repetiţii cu structuri fixe: anafora, diafora, epifora, chiasmul etc. – structuri compoziţionale frecvente: recurenţe, simetrii, opoziţii etc. – asonanţa – onomatopeea (armonia imitativă).	– **Tema damnării** şi a întrupării artistului neînţeles într-o altă identitate (dedublarea psihică) – **Tema marii plecări** (a călătoriei eterne spre necunoscut) – **Tema naturii** receptate ca stare sufletească, interioară – **Tema iubirii** resimţite ca trăire nevrotică şi eşec – **Motivul citadin** al oraşului şi al târgului provincial – **Motivul toamnei** şi **al ploii**, semn al înstrăinării de sine şi al disoluţiei fiinţei izolate de lume – **Motivul solitudinii umane** (starea de „spleen" într-un univers alienant) – **Motivul instrumentelor muzicale** (acompaniind în note grave sau stridente) melancolia şi angoasa sufletească.	**Alexandru Macedonski** Ciclul *Nopţilor* *Poema rondelurilor* cei 11 *Psalmi* **George Bacovia** *Scântei galbene* *Cu voi…* *Comedii în fond* **Dimitrie Anghel** *Poezii. Opere complete* **Ştefan Petică** *Opere* (cuprinde: *Poeme. Fecioara în alb. Când vioarele tăcură. Moartea visurilor. Cântecul toamnei. Serenade demonice*, ediţia din 1938) **Elena Farago** *Şoaptele amurgului* *Poezii alese* *Nu mi-am plecat genunchii* **Ion Minulescu** *Strofe pentru toată lumea* *Nu sunt ce par a fi*
MODERNISMUL – Tendinţă estetică novatoare opusă **tradiţionalismului**, este o mişcare culturală amplă, cuprinzând ansamblul **curentelor postromantice** (expresionism, ermetism, mişcările avangardei de la dadaism şi suprarealism la constructivism şi integralism). – După modelul lui Charles Baudelaire, T. Arghezi a inaugurat la noi **„estetica urâtului"** (diformul, amorful, dizgraţiosul, grotescul, imundul, caricaturalul), transformat dintr-o categorie artistică marginală într-una centrală, alături de **frumos**. – Teoretizat de E. Lovinescu drept *„un principiu de progres"*, asociat cu sincronismul capabil să provoace *„mutaţia valorilor"* artistice, modernismul are plasat în centru conceptul de **autonomie a valorii estetice**.	– arta poetică – meditaţia – poemul religios (psalmul) – cântecul – idila – specii argheziene inedite: „creionul", „inscripţia", „gravura" – poemul social – invectiva (blestemul) – epopeea sociogonică – pamfletul liric – poemul erotic – elegia – pastelul figurativ – meditaţia – poezia cu formă fixă (sonetul) – balada cultă – poemul alegoric – şarada (ghicitoarea poetizată)	– **Tema făuririi creaţiei artistice** (poezia ca artă a cuvântului) – **Tema inspiraţiei religioase**, a poeziei **existenţial-filosofice** – Tema grotesc-tragică a **universului carceral** şi a umanităţii decăzute – **Tema iubirii ca formă a cunoaşterii** şi plenitudinii umane – **Panteismul** expresie a elanului frenetic dionisiac – Poezia ca **formă de revelare** şi de amplificare **a misterelor** lumii – **Iubirea ca stare de ispită**, ca taină etern nedezvăluită şi ca revelaţie – **Frenezia dionisiacă** sublimată în contemplaţia apolinică – **Tiparul modelator** reprezentat de spaţiul balcanic marcat de arhetipuri – „Jocul secund" al **artei** ca o **lume de esenţe ideale**	**Tudor Arghezi** *Cuvinte potrivite* *Flori de mucigai* *Cărticică de seară* *Versuri de seară* *Ce-ai cu mine, vântule?* *Hore* **Lucian Blaga** *Poemele luminii* *Paşii profetului* *În marea trecere* *Lauda somnului* *La cumpăna apelor* *La curţile dorului* **Ion Barbu** *După melci* *Joc secund*

– Conform teoriei sincronist-moderniste, numai ieşirea din izolarea cultural-tradiţionalistă (sămănătorist-poporanistă) asigură interdependenţa culturilor şi generează un spirit comun al veacului (**saeculum**). – Modernismul lovinescian a orientat întreaga producţie literară românească interbelică spre **obiectivare, citadinizare, intelectualism şi spre înnoirea limbajului artistic.**	– metafora (explicită şi implicită; nominală, verbală, adjectivală şi adverbială; metafora filată; lanţul metaforic etc.) – metafora „plasticizantă" şi „revelatorie" (pentru un mister esenţial) – paralelismul simbolic – invocaţia poetică – interogaţia retorică – hiperbatul (dislocarea sintactică) – anacolutul – alegoria – comparaţia extinsă – epitetul – personificarea – oximoronul – tehnica ingambamentului – versul liber.	– **Motivul** filosofic al **meditaţiei asupra timpului** – **Motivul confruntării omului cu moartea** – **Contemplarea estetică a formelor naturii,** aflată sub semnul panteismului de sursă expresionistă – **Bucolismul atemporal** şi anonim motiv specific poeţilor expresionişti şi tradiţionalişti, care marchează ataşamentul acestora pentru spaţiul rural văzut ca model primordial.	**Adrian Maniu** *Lângă pământ* *Drumul spre stele* *Cartea ţării* *Cântece de dragoste şi moarte* *Versuri* **Al. Philippide** *Aur sterp* *Stânci fulgerate* *Visuri în vuietul vremii* **Aron Cotruş** *Neguri albe* *În robia lor* *Peste prăpăstii de potrivnicie*
TRADIŢIONALISMUL – curentul literar care apără **tradiţia** înţeleasă ca o sumă de valori expuse pericolului alterării şi degradării, în confruntarea cu modernismul şi cu experimentalismul exacerbat. – Definitorii pentru tradiţionalism sunt interesul pentru **folclor** (văzut ca un depozitar al tradiţiilor unui popor), pasiunea pentru **istoria proiectată în mit** şi idealizarea **valorilor arhaic-rurale** ca modele originare de existenţă. – Curentele literare de orientare tradiţionalistă sunt **sămănătorismul, poporanismul, gândirismul,** ultimul dezvoltat în jurul revistei „Gândirea" (1921-1944) şi teoretizat de Nichifor Crainic (în lucrarea doctrinară *„Sensul tradiţiei"*, 1929).	– poemul elegiac – poezia cu formă fixă (sonetul clasic şi modern) – poemul religios – meditaţia – poezia de natură asociată cu idila şi egloga – simbolul – epitetul ornant – metafora – comparaţia mitologică şi religioasă – personificarea – paralelismul sintactic şi simbolic – repetiţia şi refrenul – versul laitmotiv – registre stilistice (limbajul popular-arhaic) – elemente de versificaţie şi de prozodie apropiate de perfecţiunea formală; forme neoclasice.	– **Tema întoarcerii în trecut** şi a recuperării lumii magice (veritabil model ordonator) – **Satul mitic** topos sacru al realităţilor primordiale conservate din timpuri străvechi – **Absolutizarea dimensiunii spirituale** autohtone prin riturile ortodoxiei orientale şi ale ruralismului primitiv – Reconcilierea cu universul natural prin **regăsirea tiparelor universului arhaic,** mai apropiat de însăşi condiţia umană – Asocierea ambianţei patriarhale a spaţiului natal cu trăirile umane perene: **racordarea autohtonului la universalitate** – **Spiritualizarea emoţiei lirice** prin transpunerea sentimentelor în simboluri livreşti.	**Vasile Voiculescu** *Din ţara Zimbrului* *Pârgă* *Poeme cu îngeri* *Urcuş* *Întrezăriri* **Ion Pillat** *Grădina între ziduri* *Pe Argeş în sus* *Satul meu* *Biserica de altădată* *Limpezimi* **Tudor Arghezi** Ciclurile lirice *Copilăreşti, Buruieni, Mărţişoare* etc. *Versuri de seară* **Aron Cotruş** *Cuvinte către ţăran* *Rapsodie valahă*
AVANGARDISMUL – Mişcările avangardiste (dadaismul, constructivismul, suprarealismul, integralismul, futurismul) contestă tradiţiile şi canoanele estetice, ridicând **libertatea absolută** la rangul de criteriu unic al artei. – Curentul acordă atenţie **manifestelor literare**, vede creaţia ca pe un proces în desfăşurare, valorifică toate posibilităţile limbajului, până la experimentul extrem.	– interferenţa genurilor şi a speciilor artistice – negarea oricărui raport logic, conştient între conţinut şi forma artistică – proclamarea dicteului automat şi a libertăţii absolute de expresie – inspiraţia din planul subconştient şi din cel oniric (al visului) – schematizarea, abstractizarea şi geometrizarea limbajului liric – o varietate de experimente versificatoare şi prozodice.	– **Tema nonconformismului şi a refuzului** de a accepta convenţionalizarea expresiei – **Tema hazardului asociativ,** care reglează discontinuitatea programatică a poemelor – **Revolta împotriva tabuurilor** morale şi sexuale – **Motivul prozaismului,** ales ca antidot al retoricii tradiţionale şi al perfecţiunii formale – Motivul căutătorului unui **limbaj liric esenţializat,** capabil să cenzureze emoţia artistică.	**Tristan Tzara** *Manifestul despre iubirea slabă şi iubirea amară* **Geo Bogza** *Jurnal de sex* *Poemul invectivă* **Ilarie Voronca** *Invitaţie la bal* *Incantaţii* **Ion Vinea** *Ora fântânilor* (volum publicat postum, în 1964)

NEOMODERNISMUL			
– Cultivă lirismul conceptual şi livresc, bazat pe trăirea în ficţiune, pe exaltarea viziunilor himerice, pe sincretismul cult între mitologia universală şi cea autohtonă. – *Ardealul estetic,* Manifestul Cercului Literar de la Sibiu. – Propune *„restaurarea goetheană”* prin recuperarea unor modele estetice exemplare (neomodernism livresc în forme clasice). – *Lumea de mâine,* manifestul „generaţiei fără dascăli", publicat de G. Dumitrescu în „Albatros", defineşte generaţia războiului. – **Refuzul „artei pentru artă”** şi pledoaria pentru arta socială. – **Parodierea temelor grave** în forme ironice şi sarcastice. – Întoarcerea la modelele liricii interbelice (T. Arghezi, I. Barbu) şi preţuirea celui dintâi exemplu de poet postbelic (N. Labiş). – Noua poezie se impune prin ştiinţa versificaţiei, **corporalizarea metaforelor** (conţinut palpabil pentru forme abstracte) şi prin asocierile neobişnuite de cuvinte. – **Demitizarea fondului liric tradiţional** prin expunerea problemelor existenţiale grave într-un registru expresiv simplu şi firesc. – **Capacitatea de a esenţializa dramele umane** prezentate în cheie universală, depăşind particularul. – **Onirismul** înţeles ca spaţiu imaginar al maximei libertăţi interioare şi poetice. – **Fuziunea esteticului cu eticul** într-o poezie gravă, asumând realitatea trăită responsabil (rezistenţa artistului prin cultură).	– elegia – meditaţia – poemul dramatizat – poemul reflexiv şi gnomic – paralelismul simbolic – poemul elegiac şi meditativ/religios – poezia cu formă fixă (sonetul) – balada cultă – comparaţia mitologică – alegoria – poemul satiric – invectiva – parodia – poemul epic şi dramatic – enumeraţia – hiperbatul – ingambamentul şi versul liber – „cântecul” erotic – elegia, meditaţia – poetica transparenţei şi simbolul ascensional – metafora – personificarea – ingambamentul – parodia – poemul satiric – poemul epic şi dramatic – comparaţia – registre stilistice adecvate – versul liber şi versul alb – parodia – enumeraţia – ingambamentul, utilizarea rimelor – poemul epic şi dramatic – simbolul esenţializat – imagini vizuale şi imagini sonore – epitetul moral-afectiv – versificaţia tradiţională.	– **Tema damnării** şi a fatalităţii apăsătoare – **Tema poetului-histrion** care îşi trăieşte „rolurile” asumate în forme lirice – Raportul dintre artistul cuvântului şi opera sa – **Ipostazele iubirii** (divine, umane, artistice) – Fascinaţia pentru universul livresc şi intelectual (*„Ideea amanta fără patimă”*) – **Obsesia războiului** şi degradarea umanului în măcelul mondial – **Tema captivităţii** exterioare şi interioare, a inechităţii sociale, a pierderii identităţii colective şi individuale – **Motivul suferinţei în detenţie** şi al salvării în spirit – **Tema beatitudinii erotice,** cu trei mărci stilistice: a „viziunii”, a „jocului” şi a simbolurilor matinale – **Tema naşterii limbajului liric** din trăirea plenară a iubirii – **Poezia cunoaşterii** şi a întrebărilor asupra existenţei – **Tema indestructibilităţii fiinţei umane** – **Tema** întoarcerii la formele şi sensurile **existenţei primordiale** – **Tema libertăţii individului** de a alege – Existenţa umană proiectată parodic într-o falsă viziune epopeică – Tema ieşirii brutale din spaţiul copilăriei – **Tema vinovăţiei morale** individuale şi colective – Motivul suferinţei expiatorii.	**Emil Botta** *Pe-o gură de rai* *Versuri* (ciclul *Vineri*) *Un dor fără saţiu* **Ştefan Aug. Doinaş** *Omul cu compasul* *Seminţia lui Laokoon* *Ipostaze, Născut în Utopia* *Aventurile lui Proteu* *Psalmi* **Geo Dumitrescu** *Libertatea de a trage cu puşca* *Jurnal de campanie* **Ion Caraion** *Omul profilat pe cer* *Cântece negre* *Lacrimi perpendiculare* **Nichita Stănescu** *O viziune a sentimentelor* *Dreptul la timp* *11 elegii* *Necuvintele* *În dulcele stil clasic* *Starea poeziei* *Noduri şi semne* **Marin Sorescu** *Singur printre poeţi* *Moartea ceasului, Tuşiţi* *La Lilieci* (I-VI) *Puntea (Ultimele)* **Leonid Dimov** *7 poeme, Eleusis* *Carte de vise, Semne cereşti* **Ileana Mălăncioiu** *Pasărea tăiată* *Ardere de tot* *Linia vieţii* *Urcarea muntelui.*
POSTMODERNISMUL			
– Bazat pe continuitatea parodică şi ironică a operei predecesorilor, curentul are şi trăsături proprii: **livrescul** (citatul intertexual şi parafraza cultă), **ludicul** (jocul reinterpretării noului/vechiului în literatură), **tehnica aglomerării** de materii (congestionarea spaţiului poeziei), **suprapunerea vocilor lirice** (procedeu abolind graniţele dintre realitate şi ficţiunea artistică).	– poemul epic şi oniric – poemul alegoric – paralelismul simbolic – enumeraţia – comparaţia extinsă – alegoria – metafora – ingambamentul – limbajul neologic – versul liber şi versul alb.	– **Tema biografiei individuale** ridicate la rang de fapt universal – **Motivul** citadin **al oraşului congestionat de obiecte** – **Tema onirică a amplificării generalizate** (a realităţii imediate, a existenţei, a eului creator, a materiei cosmice înseşi), care produce o **superrealitate** în stare de ebuliţie (explozie iminentă).	**Mircea Cărtărescu** *Totul, Levantul* *Plurivers, 50 de sonete…* **Ion Stratan** *Aer cu diamante* (volum colectiv) *Ieşirea din apă* **Cristian Popescu** *Cuvânt-înainte* *Familia Popescu* *Arta Popescu*

EVALUARE FINALĂ

1. Concepeţi un referat în care să definiţi următoarele sintagme importante, punând în evidenţă interconexiunea ariilor respective de manifestare lingvistică: *limbă naţională*, *limbă literară* (*standard*), *limbă populară*, *limbă arhaică*, *limbă a literaturii artistice*.
2. Arta descrierii, a naraţiunii şi a portretului literar în operele cronicarilor români moldoveni şi munteni; structuraţi un eseu analitic, în care să reliefaţi mijloacele specifice de realizare a acestor prime modalităţi artistice în istoriografia noastră.
3. Realizaţi un referat însoţit de citate ilustrate pe tema: „Problema latinităţii de neam şi de limbă, a unităţii naţionale a tuturor românilor", reflectată, deopotrivă, în scrierile cronicarilor şi ale iluminiştilor noştri.

Genul epic

1. Prezentaţi, într-un studiu de caz comparativ, aspecte tipice satului ardelenesc, moldovenesc şi muntenesc, reliefate în proza scriitorilor Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu şi Marin Preda.
2. *Moromeţii*, *Marele singuratic* şi *Viaţa ca o pradă* formează împreună o saga romanescă; analizaţi (din cuprinsul acesteia), într-un referat, romanul familial pe tema responsabilităţii (paterne şi filiale).
3. Alcătuiţi o compoziţie (eseistic-filosofică), cu scopul de a interpreta raportul dramatic dintre spiritul contemplativ (Ilie Moromete, Victor Petrini) şi cel activ-pragmatic, ţinând cont şi de opinia scriitorului, potrivit căreia destinul eroului moromeţian exemplifică *„drama omului care, fără a disprețui activitatea, își dă seama că insul care e numai activ își consumă viața și nu înțelege nimic din ea, pentru că devine robul acțiunii"* (Florin Mugur, *Convorbiri cu Marin Preda*).
4. Arta narativă a compoziţiei şi tehnica descriptivă a portretului literar în nuvela şi în povestirea românească de factură realistă; dezvoltaţi, cu exemple adecvate, tema aceasta într-o compoziţie sintetică.
5. Modalităţi de inserţie a miticului, a magicului şi a fabulosului în nuvela fantastică românească; argumentaţi-vă ideile într-un studiu de caz, cu exemplificări din creaţiile studiate şi din operele citite de voi.
6. Patima acumulării materiale şi disoluţia morală a eroilor — surse ale tragicului omenesc în proza scrisă de: I.L. Caragiale, Ioan Slavici, Liviu Rebreanu, Barbu Şt. Delavrancea *(Hagi-Tudose)* şi alţii; argumentaţi această temă într-un eseu.
7. Tipologia personajelor feminine memorabile în viziunea scriitorilor sensibili la mirajul feminităţii: Duiliu Zamfirescu (Saşa Comăneşteanu), Ioan Slavici (Ana, Simina, Marta, Mara, Persida), Mihail Sadoveanu (Vitoria Lipan, jupâneasa Ilisafta, Catrina Duca), Marin Preda (Polina, Matilda, Suzy Culala), Nicolae Breban etc.; realizaţi o compoziţie-paralelă pe această temă.
8. Chipul mamei între realitate autobiografică şi ficţiune literară, în viziunea sensibilă a prozatorilor noştri: Ion Creangă, Mihail Sadoveanu, Panait Istrati, Marin Preda, Sorin Titel etc.; concepeţi un eseu liber pe tema propusă.
9. Modelul patern, între realitate şi idealitate, din perspectiva scriitorilor români: M. Sadoveanu (Manole Păr-Negru pentru fiii săi), G. Călinescu, Marin Preda etc.; elaboraţi o compoziţie pe tema propusă.
10. Prezentaţi galeria tipologică a arivistului în proza autohtonă: Dinu Păturică (în viziunea lui Nicolae Filimon), Tănase Scatiu (la Duiliu Zamfirescu), Gore Pirgu (la Mateiu Caragiale, în romanul *Craii de Curtea-Veche*), Stănică Raţiu (la G. Călinescu) etc.; concepeţi un eseu sintetic pe tema indicată.
11. Proza subiectivă şi modalităţile ei specifice de investigare a psihologiei umane; construiţi un eseu argumentativ, ilustrând tema propusă cu operele lui Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Mircea Eliade, Gib I. Mihăescu, A. Holban, N. Breban şi alţii.
12. Problematica socială şi morală legată de tema războiului, oglindită în epica românească, de la Duiliu Zamfirescu *(În război)*, Liviu Rebreanu *(Pădurea spânzuraţilor)*, Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu *(Balaurul)*, Cezar Petrescu *(Întunecare)* etc., până la autorii contemporani; realizaţi o compunere sintetică pe această temă.

Karl Schmidt-Rottluff, *Satul Dangast* (fragment)

Genul dramatic

1. Demonstraţi, într-un referat, persistenţa în timp a unei specii: drama istorică (romantică, de idei, modernă cu accente absurde sau parodice); ilustraţi-o cu texte dramaturgice reprezentative (de la cele aparţinând lui B.P. Hasdeu sau Vasile Alecsandri până la cele semnate de Eugen Ionescu, D.R. Popescu sau de Marin Sorescu).
2. Credeţi că se poate vorbi de o evoluţie paralelă a categoriilor romanului şi ale teatrului contemporan? Şi anume: roman istoric (Marin Preda, Eugen Barbu, Eugen Uricaru, Paul Anghel) / teatru istoric (Marin Sorescu, Horia Lovinescu, Paul Everac, Valeriu Anania), roman / teatru politic, roman / teatru parabolic, roman / teatru mitic. Organizaţi o dezbatere pe această temă.
3. Personajul dramatic în actualitate — o conştiinţă tragică identificată (precum în romanul postmodern) prin autoreferenţialitate, deoarece îşi este sieşi reper şi înlătură orice voce convenţională (autorul omniscient), care ar fi putut să vorbească în numele ei; structuraţi un proiect literar-filosofic asupra temei propuse.

Genul liric

1. Alcătuiţi un studiu de caz, în care să justificaţi varietatea speciilor lirice în poezia naţională: lirica pastorală (idila, egloga), lirica imnică (oda, ocazionalele), lirica socială (satira, pamfletul versificat, invectiva, epigrama, parodia), lirica reflexivă (meditaţia, elegia funebră, epistola versificată, poezia gnomică), lirica erotică (elegia de dragoste, cantoneta, romanţa, cântecul, madrigalul, poemul narativ), lirica descriptivă (pastelul), poezia cu formă fixă (sonetul, gazelul, rondelul, glosa), lirica de imitaţie folclorică (doina cultă, strigăturile, cântecul de lume). Daţi exemple din opere studiate.
2. Constante ale liricii româneşti: interferenţa popular / cult, natură / iubire, divinitate / idealitate, eros / thanatos; justificaţi-le cu operele poetice studiate, într-o compoziţie sintetică.
3. Prezentaţi, într-o compoziţie-paralelă, lirica anotimpurilor în creaţia autorilor noştri: de pildă, poezia iernii la Vasile Alecsandri, George Coşbuc, George Bacovia, Ion Pillat etc.; sau poezia primăverii la Vasile Alecsandri *(Oaspeţii primăverii)*, George Bacovia *(Nervi de primăvară)*, Lucian Blaga *(Mugurii, Martie)*, Vasile Voiculescu *(Toiul primăverii)*, Ştefan Aug. Doinaş *(Zvon de april)*, Nichita Stănescu *(Ploaie în luna lui Marte)*.
4. Există în poezia românească o preferinţă pentru simbolurile ascensionale — imagini de tip aerian —, sugerând aspiraţia către ordinea celestă, lumea impalpabilă, către subtil şi puritate ideală; argumentaţi această apreciere într-un eseu liber (cu exemple adecvate din opera lui Mihai Eminescu, Alexandru Macedonski, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Vasile Voiculescu, Nichita Stănescu).
5. Corelaţi, într-o paralelă, frecvenţa simbolurilor ascensionale în poezia română, cu recurenţa motivelor de inspiraţie religioasă şi cu fiorul metafizic al liricii noastre.
6. Urmăriţi, într-un studiu comparativ, evoluţia conceptului liric de „ţară", de la Vasile Alecsandri, George Coşbuc, Octavian Goga, la tradiţionalişti precum Lucian Blaga, Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Aron Cotruş, Adrian Maniu, până la neomoderniştii Marin Sorescu, Ioan Alexandru şi Adrian Păunescu.
7. Realizaţi o compoziţie de sinteză în care să prezentaţi succesiv: imaginarul poetic romantic, simbolist, sămănătorist şi tradiţionalist, modernist, expresionist, cel al mişcărilor de avangardă, neomodernist, postmodernist şi postpostmodernist, într-o evoluţie a genurilor lirice. Exemplificaţi!
8. Retorica genurilor lirice — inovaţii formale şi experimente prozodice; alcătuiţi un studiu aplicat despre figurile poetice recurente şi formele lor particulare de expresie artistică, ce diferenţiază momentele evoluţiei estetice din poezia românească.

Critica literară

1. Scrieţi un referat despre varietatea speciilor critice (articolul, cronica literară, recenzia, studiul critic, estetic, hermeneutic, monografia şi istoria literară, eseul critic, dicţionarul literar etc.), exemplificând cu exegeze semnate de: T. Maiorescu, E. Lovinescu, G. Călinescu, T. Vianu, E. Simion şi N. Manolescu.
2. Citiţi şi stabiliţi apartenenţa la speciile critice enumerate mai sus a lucrărilor datorate altor critici şi eseişti de notorietate precum: G. Ibrăileanu *(Creaţie şi analiză)*, Lucian Blaga *(Matricea stilistică, Spaţiul mioritic)*, Nichifor Crainic *(Nostalgia paradisului, Sensul tradiţiei)*, Pompiliu Constantinescu *(Consideraţii asupra romanului românesc)*, Perpessicius *(Menţiuni critice)*, Vladimir Streinu *(Clasicii noştri)*, Paul Zarifopol *(Din registrul ideilor gingaşe)* etc.
3. Dintre speciile criticii, eseul este cea mai răspândită în interpretarea exegetică actuală: argumentaţi, într-o dezbatere, afirmaţia, pe baza exemplelor următoare: G. Călinescu (*Domina Bona*), Al. Paleologu (*Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*), E. Simion (*Dimineaţa poeţilor*, *Moartea lui Mercutio*, *Fragmente critice* I-IV), N. Manolescu (*Teme* I-VIII, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc* I-III).
4. Fiecare are un scriitor preferat; realizaţi un eseu critic în care să abordaţi o temă considerată fundamentală în creaţia acestuia şi justificaţi-o cu exemple alese din operele studiate sau citite de voi.

INDEX DE NOȚIUNI ȘI DE CONCEPTE

A. LITERATURĂ

Absurdul, 214-216, 217-220
Anacolutul, 17-18
Antipoeticul, 12, 80
Apolinic și dionisiac, 33, 48
Argoul, 25
Arhetipuri poetice, 49
Autohtonismul, 53, 63, 74
Autonomia esteticului, 9
Avangardismul, 65-66, 68
Balada cultă, 41, 49
Bucolicul, 38
Categoria elegiacului, 69-70
„Cântecul" (specie lirică), 98-100
Comparația, 92
Conflictul dramatic, 229
Constructivismul, 68
„Critica stabilizatoare", 244-245
„Critica de întâmpinare", 247-248
Cunoașterea „paradisiacă" și „luciferică", 32-33
Dadaismul, 65, 80
Demitizare, dezeroizare, desacralizare, 81, 86, 109
Dezbateri (I-V), 72-74, 90-91, 157-161, 174-180, 189-193
Distihul, 112
Doctrina estetică, 9
Drama de idei, 233-234
Empatia lirică, 120
Enumerația, 19
Erosul pasional, 76, 171, 191
Erotica mistică și spiritualistă, 36-37, 76, 101, 150, 155, 170-172
Etnic, etic, estetic, 8-9, 72-74, 120
Expresivitatea poetică, 42
Extazul mistic, 48
Farsa tragică, 216-218
Frumosul artistic, 9
Funcția poetică a limbajului, 104-106
Hiperbatul (Dislocarea), 17-18
Identitate națională și europeană, 72-74
Ingambamentul, 31, 124-125
Interogația retorică, 21-22
Inversiunea, 92
Invocația poetică, 16-17
Lirica de concepție, 30, 104
Lirica expresionistă, 16, 32-33
Lirica parnasiană, 41-42
Lirica protestatară, 85
Manifestul literar, 14
„Matrice stilistică", 34
Metafora explicită și implicită, lanțul metaforic, 42-43
Modernismul, 8
Monoversul, 113
Neomodernismul, 83, 90-91
Panteismul și panismul, 30, 33, 37
Parabola mitică și biblică, 202-203, 224-227
Postmodernismul și neopostmodernismul, 122, 213
Psalmul, 16-17
Realismul magic, 134, 147, 150
Realismul socialist și proletcultismul, 93
Realismul și tipurile sale narative, 131-132, 158-160, 165-167, 198-200
Replica, 232
Ritmul, 21
Senaria, 19
Sextina, 20
Simbolul și funcțiile sale, 14-16
„Spațiul mioritic", 33, 35
Specificul național, 72
Specii ale criticii, 249
Stanța, 121
Strofa, 117-118
Studii de caz (I-VI), 66, 75-76, 93, 213, 249, 250
Suprarealismul, 79-81
Textualismul, 207-209
Tirada, 220-221
Tradiționalismul, 30, 53, 56
Tratarea poetică a realului, 84, 109-110, 124-125, 127-128
„Urâtul" (categorie estetică), 12, 22-24, 138
Versul (stihul), 45-47
Versul alb și versul liber, 46
Viziune mitică, 41

B. LIMBĂ ŞI COMUNICARE TEHNICI DISCURSIVE

Argumentarea, 212
Aspecte normative și funcționale ale studiului limbii, 50-52
* Deixisul și anafora, 222
Denotația și conotația. Sensurile cuvintelor în context, 28
Dezbaterea în spațiul public și în cel privat, 235
Discursul publicistic și discursul politic, 241
Eseul structurat și eseul liber, 195-196
Exprimarea corectă și nuanțată: evitarea erorilor semantice și de expresie, 39
Figuri de stil și procedee de expresivitate, 60
**Limbaje de specialitate, 108
*Noutăți în conceperea Gramaticii Academiei, 88-89
Punctuația și justificările ei sintactice și stilistice, 206
Regulile unui dialog/unei polemici manierate, 156
*Scrierea unei prefețe pentru cartea preferată, 71
**Sintaxa – recapitularea și sistematizarea achizițiilor, 184-188
Tehnici de documentare în comunicarea orală și scrisă, 115

Eugen Simion
(coordonator)

Florina Rogalski **Daniel Cristea-Enache**

Limba şi literatura română

Manual pentru clasa a XII-a

Pentru toate filierele

Se aplică şi la clasa a XIII-a, ciclul superior al liceului, filiera tehnologică, ruta progresivă de calificare profesională.

CORINT EDUCAŢIONAL

ISBN: 978-606-8609-78-2